

समकालीन
हिन्दी नाटक
और
रंगमंच

© जमदेव तनेजा, नई दिल्ली

- ☐ मूल्य : तीस रुपये
- ☐ प्रथम संस्करण : १९७८
- ☐ प्रकाशक : पूरनसिंह बिष्ट,
तक्षशिला प्रकाशन, २३/४७६२, अंसारी रोड, दरियागंज,
नई दिल्ली-११०००२
- ☐ मुद्रक : जनशक्ति मुद्रण मन्त्रालय, के-१७, नवीन शाहदरा,
दिल्ली-११००३२
- ☐ आवरण : हरिप्रकाश त्यागी
- ☐ बंधनालय : न्यू जगदीश बुक बाइडिंग हाउस, शाहदरा, दिल्ली-३२

Samkaleen Hindi Natak Aur Rangmanch—by Jaidev Taneja



तक्षशिला प्रकाशन

२३/४७६२ अंसारी रोड, दरियागंज, नई दिल्ली-११०००२

शब्दकोश के प्रथम वर्ण के लिए
७

आधुनिक भारतीय नाटक और रंगमंच के इतिहास में सन् १९६० से १९७० तक का समय अपनी महत्वपूर्ण उपलब्धियों के लिए सदैव याद किया जाएगा। बादल सरकार, गिरीश कर्नाड, आद्य रंगाचार्य, विजय तेंदुलकर और मोहन राकेश के एषम् इन्द्रजित, तुगलक, सुनो जन-मेजय, लामोश ! अदालत जारी है तथा धाधे-मधूरे उसी दौर की रचनाएँ हैं। यह एक आश्चर्यजनक तथ्य है कि राकेश की मृत्यु के बाद उस तीव्र एवं व्यापक रंग-आन्दोलन में एक जबरदस्त ठहराव आ गया। उस पीढ़ी के ये सभी नाटककार जल्दी ही अपनी उपलब्धियों को भुनाने के लिए या तो व्यावसायिक नाटककार बन गए या फिर अन्य क्षेत्रों में व्यस्त हो गए। लगभग यही नियति उस काल के अधिकांश रंगकर्मियों की भी हुई। इधर नयी पीढ़ी के रचनाकार मौलिकता और ध्येष्ठता की दृष्टि से कोई नया प्रतिमान स्थापित नहीं कर सके। राष्ट्रीय स्तर पर आज भी उन्हीं चार-पाँच नाटककारों की ही चर्चा-प्रशंसा होती है और उन्हीं के वही पाँच-सात पुराने नाटक सबंध से भी जाते हैं। परन्तु इसका कतई यह अर्थ नहीं है कि राकेश के बाद इस क्षेत्र में कुछ महत्वपूर्ण लिखा ही नहीं गया। हिन्दी में ही इस बीच अनेक उल्लेखनीय कृतियाँ सामने आई हैं। स्त्री-पुरुष सम्बन्धों के सूक्ष्म-विश्लेषणात्मक नाटकों के साथ-साथ जीवन और जगत की अनेक बुनियादी समस्याओं तथा अन्य गहन एवं व्यापक पहलुओं का जीवन्त चित्रण इधर के

नाटकों में देखने को मिला है। इनकी उपलब्धियाँ भले ही विशेष उल्लेखनीय न हों किन्तु इनकी सम्भावनाएँ निःसन्देह अत्यन्त महत्वपूर्ण हैं। यह पुस्तक इन्हीं सम्भावनापूर्ण समकालीन हिन्दी नाटकों और विकासशील किन्तु वैविध्यपूर्ण एवं बहुआयामी हिन्दी रंगमंच की एक झलक प्रस्तुत करती है।

जिन रगकर्मियों के साक्षात्कार इस पुस्तक में हैं, उनका मैं कृतज्ञ हूँ। नटरंग, नाट्य-वार्ता, अभिनय, अभिनय-सम्बाद, रविवार, आजकल, योजना, दिल्ली, शोराजा, संचेतना वार्षिकी, सार्यक इत्यादि पत्रिकाओं का भी मैं आभारी हूँ, जिनमें इस पुस्तक के अधिकांश लेख सम्पादित अथवा संक्षिप्त रूप में पहली बार प्रकाशित हुए।

यदि तत्काल प्रकाशन के लिए श्री तेजसिंह बिष्ट का आग्रह और डा० सत्येन्द्र तनेजा, डा० हस्ती, आनंद गुप्त और विश्वनाथ कल्याण जैसे मित्रों-सहयोगियों का अनुग्रह न होता तो मे बिखरे हुए लेख शायद इस रूप में दिखाई ही न देते। मेरा अनुमान है कि मैं पुस्तक की सीमाओं से परिचित हूँ। फिर भी, यदि यह पुस्तक नाट्यालोचकों और रगकर्मियों के बीच की खाई को कम करने अथवा रगमंच के व्यावहारिक-पक्ष की ओर विज्ञ समीक्षकों-पाठकों का ध्यान आकृष्ट करने में कुछ सहयोग दे सके तो मैं इस प्रारम्भिक एवं विनम्र प्रयास को निरर्थक नहीं समझूँगा।

हिन्दी विभाग

—जयदेव तनेजा

आत्माराम सनातन धर्म कालेज

(दिल्ली विश्वविद्यालय)

नई दिल्ली-११००२१

१. समकालीन हिन्दी नाटक

११

सगुन पंछी/करप्यू/मूर्य की अन्तिम किरण से सूर्य की पहली किरण तक/आठवा सगं/देवयानी का कहना है/तिलचट्टा/एक और अजनबी/लौटता हुआ दिन/एक मशीन जवानी की/एक से बढ़कर एक/शुतुरमुर्ग, चकरी/रसगन्धर्व/बुलबुल सराय/एक सत्य हरिश्चन्द्र/यक्षप्रश्न/उत्तर-युद्ध/कथा एक कस की/युद्धमन, एक और द्रोणाचार्य/अमिलीक/हानूश, तीन-एकान्त/काठ महल/विदेशी और प्रादेशिक भाषाओं से अनूदित नाट्य-कृतियाँ

२. हिंदी एकांकी : एक ऐतिहासिक परिदृश्य

५५

३. फिल्म और रंगमंच—एक

६६

४. फिल्म और रंगमंच—दो

७५

५. आम आदमी का नाटक और समांतर रंगमंच

८५

६. समकालीन हिंदी रंगमंच—एक

९५

७. समकालीन हिंदी रंगमंच—दो

१३७

आधे-अधूरे/आठवा सगं/अन्धों का हाथी और मारीच सम्वाद/ सबसे नीचे का आदमी/बुलबुल सराय/जुलूस/ द फादर/विगम का तकिया

८. रंग-साक्षात्कार	१५५
(क) नाटककार लाल से सम्वाद : पूर्वाभ्यास से पटाक्षेप तक	१५५
(ख) रचनाकार की अनिवार्य नियति है अकेलापन : —सुरेन्द्र वर्मा	१६३
(ग) हिन्दी रंगमंच ही भारतीय और राष्ट्रीय रंगमंच है —जे० पी० दास	१६७
(घ) रंगमंच और फिल्म का फर्क —गिरीश कार्नाड	१७४
(ङ) राष्ट्रीय रंगमंच की भाषा हिन्दी ही होगी —राजिन्दरनाथ	१७६
(च) रिचुअल थ्येटर का पुनस्तथान —एम० के० रैना	१७९
(छ) दर्शकों को नहीं अपने आप को सुधारिए —व्ही० राममूर्ति	१८२
परिशिष्ट	१८७
नाट्यान्दोलन में समीक्षकों का योगदान : कुछ बुनियादी सवाल	१८९

हिन्दी का नया नाटक और उसका नया रंगमंच विभिन्न रंग-प्रयोगों का उदाहरण है, किसी एक परम्परा का पालन नहीं। और न तो यह किसी वासी समाप्त रंग पद्धति का 'हंग ओवर' हो है। हिन्दी का यह नया नाट्य अपने सही अर्थों में प्रयोग है जिसने नाटककार तथा रंगकर्मी को एक विशाल, अपूर्व कर्मक्षेत्र प्रदान किया। इस रंग ग्ल्लास तथा नव-जीवन के पीछे, केवल बौद्धिकता ही नहीं। और यह सामर्थ्य अपने रंग-अन्वेषण तथा रंगमंच-प्रतिष्ठा में हिन्दी अथवा भारतीय रंगमंच की नयी पद्धतियाँ निर्धारित कर रहा है और साथ ही शैलियाँ भी निर्मित कर रहा है।

समकालीन हिन्दी नाटक

पारसी थ्येटर कम्पनियों के लोकप्रिय किन्तु असाहित्यिक-व्यावसायिक नाटकों के समान्तर कलात्मक हिन्दी नाटक और रंगमंच के जनक भारतेन्दु हरिश्चन्द्र का हमारे नाट्य-साहित्य और रंगमंच के इतिहास में एक विशिष्ट स्थान है। इनके बाद, भारतीय इतिहास के स्वर्ण-युग के उदात्त कथानकों और महान् चरित्रों के आधार पर निमित्त काव्य-ममृद्ध, दर्शन-प्रधान, भारतीय और पाश्चात्य नाट्य-शिल्प के समन्वय से उद्भूत जयशंकर प्रसाद के उन साहित्यिक और गौरवपूर्ण नाटकों का युग आता है जो अपनी रंगमंचीयता की सदिग्धता के बावजूद आज तक अपना महत्त्व बनाए हुए हैं। बर्नार्ड शॉ और इब्सन के प्रभाव से अभिभूत होकर लक्ष्मीनारायण मिश्र ने हिन्दी में बौद्धिक समस्या-नाटकों का सूत्रपात किया। प्रसाद और मिश्र के बीच भटकते हरिकृष्ण प्रेमी, रामकुमार वर्मा, मेठ गोविन्ददास, गोविन्दबल्लभ पंत, उदयशंकर भट्ट, वृन्दावनलाल वर्मा इत्यादि के नाटक इसी दौर की रचनाएँ हैं। अपनी सीमाओं के बावजूद पाठ्य-नाटक को रंगमंच से जोड़कर उसे प्रत्यक्ष अनुभव का माध्यम बनाने की दृष्टि से उपेन्द्रनाथ अक्षक का कृतित्व उल्लेखनीय है। परन्तु आधुनिकता के स्तर पर नाटक को गम्भीर, जीवन्त और महत्त्वपूर्ण मर्जनात्मक कला-माध्यम के रूप में प्रतिष्ठित करने का श्रेय जगदीशचन्द्र माथुर, धर्मवीर भारती, मोहन राकेश, लक्ष्मीनारायण लाल और विष्णु प्रभाकर जैसे रचनाकारों को प्राप्त हुआ है। इसी परम्परा को अपनी-अपनी प्रतिभा और कला से निरन्तर विकसित करते चलने वाले समकालीन नाटककारों में सुरेन्द्र वर्मा, रमेश वर्मा, मुद्गाराक्षस, वृजमोहन शाह, ज्ञानदेव अग्निहोत्री, मणि मधुकर, सर्वेश्वरदयाल सक्सेना, दयाप्रकाश सिन्हा, शंकर शेष, भीष्म साहनी और प्रभातकुमार भट्टाचार्य इत्यादि के कुछ बहुमंचित और उल्लेखनीय रंग-नाटकों की चर्चा में यहाँ कर रहा हूँ।

सगुन पंछी

डॉ० लक्ष्मीनारायणलाल के नाट्य-लेखन की दो अलग-अलग धाराएं आरंभ से ही स्पष्टतः देखी जा सकती हैं। उनके ममण्टिपरक चिन्तन और सामाजिक-राजनैतिक मयार्थ-बोध की प्रखर अभिव्यक्ति हम अंधा-कुर्मा, रक्त एमल कलंकी, मि० अभिमन्यु, अश्वत्थला दीवाना, तथा एक सत्य हरिश्चन्द्र इत्यादि में देख सकते हैं तो दूसरी ओर माया कंठस, नाटक तोता मैना, रातरानी दर्पन, सूर्यमुख, करपयू और व्यक्तिगत जैसे नाटकों में स्त्री-पुरुष सम्बन्धों के वास्तविक स्वरूप को पहचानने तथा उनके रिश्ते के मूलाधार को तलाशने की बेचैन कोशिश भी अनायास ही देखी जा सकती है।

नर-नारी के परम्परित लोक-प्रतीक तोता-मैना को नट-नटी के रूप में प्रस्तुत कर १९६० में डा० लाल ने नाटक तोता मैना लिखा था। उसका एक अंक मैना के पक्ष से है तो दूसरा तोता के पक्ष से और अंत में हस्त दोनों की शादी करवा देता है। अंत एक गान से होता है—

तोता मैना की हुई जंमे मुराद पूरी
ईश्वर आप सबकी करे वंसे मुराद पूरी
यहां न पुरुष बढ़ा यहां न नारि बढ़ी
दोनों एक रथ की घुरी.....

इस प्रकार गान, उपदेश, आशीर्ष और मंगल-कामना के साथ लोक-कथात्मक सुखद-अंत तो हुआ परन्तु मूल प्रश्न यह है कि वह कौन-सी हमारी मुराद है जिसे तोता-मैना की मुराद की तरह पूरा करने के लिए नाटककार ईश्वर से प्रार्थना करता है? लोक-कथा और उस नाटक में स्पष्टतः यह मुराद शादी ही है। परन्तु विवाह के बाद उनके सम्बन्ध किस तरह निर्धारित और परिचालित हुए, होते हैं या हो सकते हैं—असली नाटक तो यही है। स्त्री-पुरुष के सवधों में जो सधर्प है—जो लड़ाई-अगड़े, मुने-मुटाव के तत्त्व है—वही तो इस बात के साक्षी है कि दोनों दो जीवित शक्तिमय हैं। शक्ति का काम ही है लड़ना, क्योंकि स्त्री-पुरुष के सदर्थ में दोनों एक-दूसरे के पूरक हैं। जब पूरक तत्त्व में गड़बड़ी आती है तब सधर्पों के अलावा कोई और चारा नहीं। यह सधर्प ही सगुन है और इस सगुन का सहारा लेकर ही नाटककार ने नाटक तोता मैना को नये सिरे से दुबारा लिखकर सगुन पंछी के रूप में प्रस्तुत किया है।

सरचनात्मक दृष्टि से इस संगीत प्रतीक-नाटक में चार अंक हैं, जिनमें क्रमशः दो, दो, तीन और चार दृश्यों की योजना की गई है। आरम्भ पूर्व-रंग में होता है जिसमें नाटक के पात्र विविध पंछियों के रूप में आकर मंगलाचरण गाते हैं। ममखरा किम्बला तोता-मैना की पुरानी कथा को नये जमाने के अनुहास धेतर में प्रस्तुत करने की बात कहता है। सब पात्र (पंछी) प्रीज होते हैं और तब तो और मैना के सवावों में इन नर-नारी चरित्र-कथा की परम्परित सपर्य-

गाथा शुरू हो जाती है। इसके तत्काल बाद नाटककार मसखरा और नीलकण्ठ के माध्यम से कचनपुर के राजा अगध्वज तथा उनकी रानी के हजारों मोती और उन्नी के राज्य में रहते पचम घोर नामक किसान और उसकी प्रेमिका की चतुरी-मुदरी की मूल-कथा को अपने रंग-कौशल से अत्यन्त चातुर्यपूर्ण सहजता के साथ अन्तर्ग्रथित कर देता है।

पहले अंक के पहले दृश्य में पूर्व-रंग के तोता-मैना क्रमशः पचम किसान और उसकी प्रेमिका गंगा बन जाते हैं। यहाँ डा० लाल ने राजा-रानी तथा पंचम-गंगा को औरन-मई के दो वैपश्यपूर्ण रूपों में प्रस्तुत करने के लिए मंच पर जिस समानान्तर दृश्य-योजना की सृष्टि की है वह न केवल अत्यन्त नाटकीय और रोचक ही है बल्कि नाटककार की मौलिक रंग-प्रतिभा का अनूठा प्रमाण भी प्रस्तुत करती है। इसी दृश्य में पछियों का तुरन्त वहीं राजा के अधिकारी बन जाना और मृकाभिनय द्वारा नाट्य-व्यापार को आगे बढ़ाना भी एक अच्छी-रंग युक्ति है।

राजा और रानी अविश्वास और सदेह के माध्यम से तथा पचम और गंगा विरोध तथा मर्घर्प के रास्ते से इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि जिन प्रकार स्त्री-पुरुष के संबंधों में तनाव, विरोध और सदेह शाश्वत है ठीक उसी प्रकार इन सबके बावजूद उनका परस्पर मिलन और प्रेम भी सनातन है। डा० लाल के शब्दों में—“तोता-मैना में इतना विरोध है, तनाव है, पर लोक-मानस या उसकी महज चेतना फिर भी उनकी भादी कराके यह दिखाती है कि कुछ भी हो, दोनों को कहीं मिलना ही है। जिन्दगी सारे मतभेदों, विरोधों के बावजूद चलेगी। प्रकृति और पुरुष अलग-अलग शक्तिमा है पर जहाँ वे मिल रही हैं, वही सृजन है और यही है सगुन।”^१ इसीलिए नाटक के अंत में राजा रानी के कान में हजारों मोती पहनाता है और पचम गंगा के माथे पर पीली साड़ी फैला देता है। जीवन-नदिया की इस धारा में ये दो सगुन पंछी परस्पर मिलकर एक हो जाते हैं और मसखरे की आशीर्ष, राम-राम तथा प्रणाम के साथ ये ‘खेल खतम’ हो जाता है।

जहाँ तक कथ्य, विचार, विश्लेषण, निष्कर्ष का सम्बन्ध है डा० लाल का यह नाटक एक महत्त्वपूर्ण और उत्तेजक रचना है। निस्सदेह इसका फार्म भी मौलिक और आकर्षक है। बकौल निर्देशक बसी कौल के, “लाल ने सगुन पंछी के रूप में कोई पारम्परिक ज्यों का त्यों लोक नाटक नहीं लिखा, बल्कि उन्होंने अपने लोक-नाटक, लोक रंगमंच के किन्हीं जीवन्त नाट्य-व्यवहारों, तत्त्वों, परम्पराओं और हृदयों का इस्तेमाल कर एक नया नाटक निर्मित किया है। एक रचना की है अपनी लोक-परम्पराओं के तत्त्वों के कलात्मक योग से। परन्तु मेरे विचार

१ सगुन पंछी पृ० १५

२. वही, पृ० १७

से इसका कथ्य और इसका 'फार्म' अलग-अलग जितना रोचक और उत्तेजक प्रतीत होता है समग्रतः नाट्य-रचना के रूप में उसका वैसा तीव्र प्रभाव नहीं पड़ता । इसके दो प्रमुख कारण हैं । एक तो सरचनात्मक दृष्टि से इसका लोक-कथात्मक ढाँचा डा० लाल के गहन-गम्भीर अति बौद्धिक विचार-तत्त्व को समाल नहीं पाता और उसका संतुलन बिगड़ जाता है । दार्शनिक और सैद्धांतिक उक्ति या न तो चरित्रों के जीवन-सत्य अवस्था अनुभवों से उद्भूत प्रतीत होती है और न नाटक में पूरी तरह नियोजित ही लगती है । दूसरे, इसकी संवाद-योजना और भाषा भी बड़ी अटपटी-सी है । पद्यात्मकता का भ्रम पैदा करने वाले संवाद न तो काव्यात्मक ही है और न ही गद्यात्मक—

भला नारी बोले ऐसी बात
करेजा भोरे खून बहे ।

बार-बार ऐसा महसूस होता है कि नाटक के पात्र अपनी बात और भाषा भूलकर नाटककार का 'माउथ पीस' बन गए हैं । अच्छी-भली खड़ी-बोली में संवाद बोलते चरित्र जब अकारण ही ब्रजभाषा या अवधी का प्रयोग करने लगते हैं तो नाटक का समस्त प्रभाव खण्डित हो जाता है और स्वयं पात्र भी अविश्वसनीय से प्रतीत होने लगते हैं । अनुप्रासों और हास्यास्पद तुकों में बेतुके संवाद बोलता मसखरा भी फूहड़ हास्य के अतिरिक्त दर्शक-ग्राहक को और कुछ नहीं दे पाता । पंचम और गंगा के सम्बन्ध में भी एक विसंगति के दर्शन होते हैं । पृ० २७ पर नीलकंठ के सम्वाद में गंगा को पंचम की 'औरत' और 'पत्नी' कहा गया है जबकि बाद में सर्वत्र उसे 'प्रेमिका' माना गया है । पृ० ६१ पर तो गंगा स्वयं कहती है, "मैं तेरी बीवी नहीं जो तेरी बात सुनूं ।" सुब्बाराव के निर्देशन में लिटिल थियेटर ग्रुप दिल्ली की प्रस्तुति में इस नाटक की यह सभी सीमाएँ उभरकर सामने आईं और इसी कारण एकाग्र एवं तीव्र नाट्यानुभूति की दृष्टि से यह प्रदर्शन दर्शकों पर कोई गहरा प्रभाव नहीं छोड़ सका । परन्तु इस संदर्भ में मेरा विश्वास है कि यदि हम इन चरित्रों को विशुद्ध प्रतीक पात्र ही मानें और तथाकथित यथार्थवादी कसौटी पर न कसे तो निश्चय ही हमें इतनी निराशा नहीं होगी और इस प्रतीक नाटक के साथ हम अधिक न्याय भी कर पायेंगे । कुल मिलाकर, अपनी सीमाओं के बावजूद 'सगुन पंछी' हिन्दी रंगमंच की एक ऐसी उल्लेखनीय कृति है जिसमें नाटककार लाल ने परम्परागत लोक-कथा और शास्त्रीय रंग-तत्त्वों, कथा, संगीत, नृत्य, अभिनय एवं काव्य के नाटकीय संयोग से एक मौलिक संगीत-लीला नाटक की सृष्टि की है ।

करपयू

परम्परागत सामाजिक मूल्यों पर प्रश्न-चिन्ह लगाने तथा नर-नारी अथवा पति-पत्नी के काम-सम्बन्धों के बदलते हुए स्वरूप को नये नाट्य-शिल्प में प्रस्तुत करने वाले डॉ० लाल के नाटकों में करपयू का विशेष महत्त्व है। इसमें दंगे-फमाद के कारण करपयू लगे शहर के माध्यम से बौद्धिक-शारीरिक और मानसिक वर्जनाओं से घिरे-बंधे मानव-जीवन की सूक्ष्म-प्रासद-स्थितियों को उजागर करने का प्रयास किया गया है। नाटककार ने स्त्री-पुरुष के पार-स्परिक सम्बन्धों के संदर्भ में परम्परागत नैतिक मूल्यों पर निमंत्रण प्रहार करके नैतिकता के प्रकृत-स्रोत की खोज में तमाम अवरोध (मुखौटे) तोड़कर व्यक्ति को आत्म-माधात्कार की स्थिति में डाल दिया है; जहाँ व्यक्ति के पास स्वयं को अपने सही या वास्तव रूप में पहचानने और पहचान कर उसे स्वीकारने के अतिरिक्त और विकल्प नहीं रह जाता।

गौतम-मनीषा और सजय-कविता यानी मर्द-औरत के दो अलग-अलग जोड़े किस प्रकार परिस्थितिवश (करपयू के कारण) रात भर साथ-साथ रहने को विवश होते हैं और कैसे एक दूसरे के सांनिध्य से अपनी मान्यताओं, सीमाओं, संस्कारों, शर्तों और जकड़नों के भीतरी करपयू से मुक्त होते हैं—यह स्थिति अत्यन्त उत्तेजक और नाटकीय है। इसी स्थिति के माध्यम से नाटक-कार ने औरत-मर्द के आपसी रिश्ते की बुनियाद की तलाश की है।

जहाँ तक इस गहन सम्भावनापूर्ण वस्तु को नाटक में ढालने की बात है, करपयू के दो दृश्यों का कसाव और संरचना में पिरोया हुआ चुस्त नाटक दर्शक-पाठक को पूरी तरह बांध रखने में समर्थ है। इन दृश्यों की भाषा और संवाद स्थिति और पात्रों से उपजे हैं और हिन्दी नाटक की उपलब्धि कहे जा सकते हैं। परन्तु तीसरे, चौथे और पाँचवें दृश्य में नाटक बिखरता चला जाता है। संवाद नाटककार द्वारा निर्दिष्ट होने लगते हैं और पात्र नाटक से अलग घरातल पर खड़े होकर माहित्यिक, राजनीतिक, नाटक और जीवन, हिंसा और अपराध तथा जीवन, सत्य, नैतिकता जैसे अनेक गम्भीर विषयों पर बहस करने लगते हैं। अपने सीमित व्यक्तिगत अनुभवों का सामान्यीकरण करके बड़ी-बड़ी दार्शनिक उक्तियों से एक दूसरे को (या शायद दर्शक-पाठक को) प्रभावित करने का निरर्थक प्रयास करते रहते हैं। अन्त में मोमव्रत्तियाँ जलाकर सबका भग्न गाने लगना भी मूल नाटक पर आरोपित लगता है, और पहले दो दृश्यों के यथार्थवादी, विश्वसनीय और तर्कसम्मत चित्रण से यह आध्यात्मिकता किसी स्तर पर भी मेल नहीं खाती। नाटक देख-पढ़कर ऐसा लगता है कि भूत, वर्तमान और भविष्य की छोटी-बड़ी सभी समस्याओं का मात्र एक ही समाधान है—उन्मुक्त कामवृत्ति (फ्रीसेक्स)। सतही शारीरिक काम-नृप्ति के बाद सत्य मुक्ति आत्म-साक्षात्कार की बड़ी-बड़ी बातें करते हुए ये पात्र अन्त तक पहुँच कर एकदम शूट-अविश्वसनीय, बनावटी

और हिपोक्रेट लगने लगते हैं। अनेक स्थानों पर ऐसी संवाद-योजना है, जिसका उद्देश्य समझ में नहीं आता :—

संजय : सुनो तो—

कविता : सुनो तो—

संजय : तुम पहले—

कविता : तुम पहले—

संजय : मैं पूछ रहा था—

कविता : मैं पूछ रही थी—

संजय : आज सारी रात यही होगा।

कविता : आज सारी रात यही होगा।

संजय : देखो, घोर मत करो।

कविता : देखो, घोर मत करो। (पृ० ६५)

और दर्शक-पाठक भी अन्ततः नाटककार से यही कहने पर विवश हो जाता है कि 'देखो, घोर मत करो।' कुल मिलाकर यही कहा जा सकता है कि 'करपू' अंशों में भगवत, प्रभावपूर्ण और उत्तेजक है परन्तु सम्पूर्णता में उतना सफल नहीं हो पाता। काम ! डॉ० लाल ने इसके कथ्य को सीमित से असीमित तक प्रक्षेपित करने का प्रयास न किया होता।

सूर्य की अंतिम किरण से सूर्य की पहली किरण तक

सुरेन्द्र वर्मा का यह नाटक प्रत्यक्षतः ऐतिहासिक परिवेश का नाटक है परन्तु इसका कथ्य, शिल्प, प्रस्तुति-दृष्टिकोण और इसकी समस्याएँ एकदम आधुनिक हैं। यह नाटक समसामयिक स्तर पर मूल्यों के खदलाव के संदर्भ में साम्प्रत्य-सम्बन्धों की गहरी और बारीक छानबीन करने के साथ-साथ शासक और शासन-तन्त्र के आपसी रिश्ते के विश्लेषण के माध्यम से सत्ता-तन्त्र के समझ स्वयं सत्ताधारी की विवशता, नपुंसकता और भ्रांति की भी रेखांकित करता है।

मल्लराज्य की यथानामय उत्तराधिकारी दे पाने में असमर्थ राजा ओझाक से निराश होकर अमात्य परिषद् (पति-पत्नी की इच्छा के विरुद्ध) नियोग के द्वारा रानी को पुत्र प्राप्ति करने का आदेश देती है। यह घटना पति-पत्नी के सहज और शान्त प्रतीत होने वाले सम्बन्धों में कैसे एक झूठ का बीड़ा बोती है और कैसे उनका अटूट रिश्ता तार-तार होकर बिखरता चला जाता है—पुस्तक जॉन से लेकर जीवन जीने तक की इस साहसिक, उत्तेजक, और यातनापूर्ण यात्रा का प्रामाणिक दस्तावेज है—यह नाटक।

रूप-गठन और सरचना-शिल्प की दृष्टि से तीन अंकों का यह नाटक पूर्णतः

नाटककार ने दृश्य-वस्त्र को पर्याप्त नचीला बनाकर ओक्काक यथा महत्तरिका और प्रतोप तथा शीलवती के समानान्तर चलते दृश्यों को, उनके पूरे वैषम्य और नाट्य-वैभव के साथ कलात्मकता से प्रस्तुत किया है। सम्पूर्ण नाटक प्रायः दो-दो पात्रों के सवादों के माध्यम से जागे बढ़ता है। आरम्भ में प्रतिहारी और महत्तरिका के वार्तालाप द्वारा प्रमुख पात्रों की विवशतापूर्ण मनःस्थिति तथा समारोहपूर्ण वातावरण के भीतर की उदासी को प्रतिष्ठित कर चुकने के बाद महामात्य और महत्तरिका के सवादों से किसी भयकर किन्तु महत्त्वपूर्ण घटना की आशंका का संकेत दिया गया है। महामात्य, राजपुरोहित, महाबलाधिकृत तथा ओक्काक के कथोपकथन में दर्शक-पाठक की जिज्ञासा के तारों को लगा-तार कसा जाता है। “क्या समस्या...कैसी समस्या ?” से लेकर क्रमशः ‘योजना’, ‘दण्ड’, ‘ग्लानि’ और ‘क्रांतिकारी पग’ से लगातार उद्दीप्त होता हुआ कुतूहल ‘नियोग की प्रथा’ पर जाकर टूटता है। प्रमुख पात्रों के सम्बन्धों और उनकी प्रतिप्रियाओं को लेकर जिज्ञासा आद्यन्त बनी रहती है और दर्शक-पाठक घटनाओं के द्रुत-असम्भावित मोड़ों के अभाव के बावजूद स्वयं को मंत्र-विद्ध-मा अनुभव करता है।

चरित्राकन की दृष्टि से नाटककार ने अपने पात्रों—विशेषतः प्रमुख पात्रों—को जीवन्त और स्वाभाविक बनाने के लिए मनोविज्ञान का कलात्मक उपयोग किया है। ओक्काक की ननुसकता के कारणों और उसके जीवन-इतिहास में यौन-मनोविज्ञान के ‘ननुसकता और मधुनिक शीतलता’ जैसे अध्यायों का सारसत्त्व आ गया है। चरित्र-मृष्टि की दृष्टि से प्रसाद के ध्रुवस्वामिनी और वर्मा के सूर्य की अंतिम किरण..... की तुलना दोनों युगों और रचनाकारों के इतिहास-बोध, कला-चेतना एवं प्रयोग-दृष्टि के मूल-भूत अंतर को रेखांकित करती है। प्रसाद जहाँ रामगुप्त को खलानायक तथा हास्यास्पद बनाकर जन्द्रगुप्त को विकल्प के रूप में प्रस्तुत करके सरलीकृत त्रिकोण-कथा को अपनाते हैं वहीं सुरेन्द्र ओक्काक को ईमानदार, सच्चा, प्रेमी और नपुंसक होने के बावजूद नामक ही बना रहने देते हैं। ओक्काक वितृष्णा, घृणा और क्रोध के स्थान पर व्यक्ति की विवशता, पीड़ा और त्रासदी को प्रामाणिकता और जीवन्तता के साथ प्रस्तुत करता है। इसकी आधुनिकता का एक प्रमाण यह भी है कि यहाँ किसी भी व्यक्ति को पूरी तरह सही या गलत कहना कठिन है। अंतिम संवाद में ऐसा भ्रम होता है जैसे प्रतोप के दैहिक सम्मोहन के सामने शीलवती ओक्काक को दोषी और छोटा मान रही है, परन्तु अगली ही पंक्ति में वह इसे व्यक्तिगत सुख की अघोरी दौड़ की विडम्बना कह कर ओक्काक को दोषमुक्त भी कर देती है।

काम-सम्बन्धों के कमनीय-उदात्त चित्रण की दृष्टि से सुरेन्द्र वर्मा हिन्दी नाट्य-साहित्य में अद्वितीय हैं। परन्तु इनके लेखन का मूल सरोकार ‘ममोग-मुख’

न होकर घर-परिवार और स्त्री-पुरुष-सम्बन्धों की छानबीन में है और संक्षम इसका एक अनिवार्य माध्यम है। यही कारण है कि उद्गम मंत्रों के सूक्ष्माति-सूक्ष्म चित्रणों, अनुभावों, क्रियाओं और मुद्राओं के जीवन्त और प्रथर प्रस्तुतीकरण के बावजूद वह कहीं भी अश्लील या कुत्सित नहीं होते। अभिव्यक्ति समय, अभिप्रेत के सटीक सम्प्रेषण की क्षमता और सवेदनशील, काव्यात्मक तथा तनावपूर्ण सर्जनात्मक नाट्य-भाषा के अनुसंधान और प्रयोग के साथ-साथ अभिनव शिल्प-प्रयोगों के द्वारा ही यह सब सम्भव हो सका है। प्रभावशाली नाट्य-विम्बों से निर्मित इस नाटक के भाषावी ससार में कहीं क्रिया-व्यापार शब्दों का पर्याय बन जाता है तो कहीं 'मौन' तीव्र नाट्य-अंशों की मृष्टि करना है। पहले अंक में 'विराम' का प्रयोग अत्यन्त सार्थक और महत्त्वपूर्ण है। इससे तनाव और घुटन को गहराया गया है।

नाट्य-विडम्बना इस नाटक की एक अन्य महत्त्वपूर्ण विशेषता है। इसका विस्तार चरित्रों, स्थितियों और संवादों से लेकर शब्दों तक है। पहले अंक में शीलवती और महामात्य की स्थिति और 'मछली की आँख' वाले संवाद के मुकाबले तीसरे अंक के इसी प्रसंग की विडम्बना द्रष्टव्य है। 'शीलवती' तथा असूर्यस्पर्शी जैसे नामों-विशेषणों तक में गहरी नाट्य-विडम्बना का समावेश किया गया है।

सुरेन्द्र वर्मा एक कुशल रंग-शिल्पी है। इस नाटक के पहले अंक में महत्तरिका द्वारा गवाक्ष के माध्यम से प्रस्तुत राजप्रांगण का विवरण शास्त्रीय दृष्टि से 'सूक्ष्म' और 'दृश्य' का एक मिश्र-प्रयोग है। नाटककार यहाँ वैभवपूर्ण, रमणीय एवं भव्य समारोह के दृश्य के स्थान पर उस समारोह से ओक्काक के मन पर पड़ने वाले जिज्ञासा, विवशता, कठना, क्रोध, दुःख, विह्वलता और पराजय के भावों-प्रभावों की प्रस्तुत करके उस तथ्य के भीतर के सत्य की हमारे सामने उजागर करना चाहता है। दूसरे अंक में ओक्काक के संवाद, "ओह ... " (गवाक्ष तक आ जाता है। धीरे-धीरे) चारों जागेगे सारी रात ... चक्रवाक ... मैं ... कुमुदनी ... और चन्द्रमा ...।" के साथ दृश्य का विलय और क्षण भर के अधिकार के बाद ठीक वही शीलवती और प्रतोप के मिलन-दृश्य का उदय चामत्कारिक, व्यजनात्मक और सुन्दर है। पहले अंश में चक्रवाक (जो महादेवि के हाथ से मृणाल रस न पाने के कारण व्याकुल है) और 'मैं' यानी ओक्काक का जागना हम देख चुके हैं। इस संवाद के तत्काल बाद का दृश्य हमें कुमुदनी अर्थात् शीलवती और चन्द्रमा यानी प्रतोप के जागने का रूप दिखाता है। इन दोनों प्रकार के—'जागने' के वैपश्य से नाटककार ने गहरी नाटकीयता पैदा की है। काम-चित्रण के प्रसंगों में भी 'स्मृत्यावलोकन' जैसी मौलिक और प्रभावपूर्ण तकनीक का प्रयोग किया गया है जो 'प्लेश बैक' और वर्तमान के प्रत्यक्ष प्रस्तुतीकरण के अद्भुत संयोग का परिणाम है।

इसके लम्बे और दुहरावपूर्ण शीर्षक में काव्यात्मकता, संगीतमयता और वक्तव्य के बलपूर्ण आग्रह के साथ-साथ समय का एकदम निश्चित-निश्चिन्त निर्धारण भी है। नाटक चूक ओक्काक और शीलवती के एक-एक पल और एक-एक सास का भावनात्मक इतिहास प्रस्तुत करता है, इसलिए 'अंतिम' और 'पहली' किरण का निश्चित एकाग्र और अलगावपूर्ण संकेत भी महत्वपूर्ण है। 'सूर्य' शब्द की आवृत्ति उद्धोषणा के उच्चरित स्वर को एक ऊर्ध्वता और शक्ति देती है। पति-पत्नी के परम्परागत सम्बन्धों की जड़ता और घुटन के अधिकार से स्वच्छन्दता और मुक्तता की पहली प्रकाश किरण तक की यात्रा को प्रस्तुत करने के कारण भी यही नाम उचित प्रतीत होता है।

हिन्दी नाट्य-साहित्य और रंगमंच के इतिहास में यह नमूना निम्नलिखित महत्वपूर्ण उपलब्धि है।

आठवां सर्ग

सुरेन्द्र वर्मा का नया नाटक ~~आठवां सर्ग~~ ^{यू-ता किसी हृद तक स्त्री-पुरुष} सम्बन्धों का ही नाटक है परन्तु सूक्ष्मता से देखें तो इसकी धुरी, समस्या तथा उद्देश्य की गहराई और बहुआयामिता इसे अपेक्षाकृत अधिक महत्वपूर्ण नाटक मानने पर बाध्य करती है। महाकवि कालिदास के महाकाव्य 'कुमारसम्भव' के विवादास्पद 'आठवें सर्ग' के उद्दाम शृंगार-चित्रण की श्लीलता-अश्लीलता के बहाने से यहां नाटककार ने समसामयिक राजकीय संसरण की उस ज्वलंत समस्या को उठाया है—जिसका शिकार पिछले वर्षों में भारतवर्ष के अनेक प्रतिभावान रचनाकार होते रहे हैं। नैतिकता-अनैतिकता, श्लीलता-अश्लीलता और अभिव्यक्ति-स्वातन्त्र्य बनाम राज्याश्रम जैसे अत्यन्त मूलभूत और महत्वपूर्ण प्रश्नों से जूझने वाला यह नाटक आरम्भ में हस्या नाम से 'कथा' में प्रकाशित तथा रेडियो से प्रसारित होकर चर्चित हो चुका था। परन्तु स्वयं नाटककार इस नाटक की परिणति में संतुष्ट नहीं था। परिणामस्वरूप एक लम्बे अंतराल के बाद, सोल्झेनित्सिन पर 'टाइम' में प्रकाशित एक लेख से प्रेरणा ग्रहण करके इसका तीसरा अंक (दो दृश्य) और लिखा गया तथा पहले के दोनों अंकों का पुनर्लेखन कर के उस साहित्यिक रेडियो-नाटक को ~~आठवां सर्ग~~ नामक थ्रैट रंग-नाटक का रूप प्रदान कर दिया गया।

काम की वैतालिक कोयल की कूक एवं प्रियंवदा के कोमल मधुर कंठ से ऋतुसंहारम् के छठे सर्ग के वसन्तागमन सम्बन्धी दूसरे श्लोक के सस्वर पाठ तथा कामोत्सव और कालिदास के राजकीय सम्मान की तैयारी से नाटक का रोचक आरम्भ और उद्घाटन होता है। इसके बाद दो-दो पात्रों के संवादों से विकसित होता हुआ यह नाटक सत्ता के समझ कलाकार की असहायता और उसके बाद जन सामान्य के हृदयों में स्थान पाकर शासन के समक्ष उसके

एक विराट शक्ति के रूप में प्रतिष्ठित होने के अंत तक जा पहुँचता है। नाटककार के अनुसार नैतिकता का स्रोत पुस्तक नहीं स्वयं जीवन है और पति-पत्नी के बीच अश्लीलता का प्रश्न ही निरर्थक है, दृष्टिकोण का अधूरापन ही उसे अनुचित और अश्लील बना देता है।

नाटक की गणितीय चुस्त-दुरुस्त संरचना में पात्रों के नाटकीय प्रवेश प्रस्थान में महत्वपूर्ण योगदान दिया है। प्रथम अंक में पूर्वाम्याम के बहाने कालिदास द्वारा प्रियंगु के सामने कुमारभव के पूर्ववर्ती मातृसर्गों की मक्षिप्त रूप-रेखा तथा सम्मान से पूर्व दिए जाने वाले रचनाकार के भाषण की चतुर योजना नाटककार की प्रतिभा का प्रमाण है। इसमें स्थिति की विडम्बना को गहराने तथा सगत सदस्य देने में पर्याप्त महायता मिलती है। परन्तु संरचनात्मक गठन और कलात्मकता की दृष्टि में नाटक का तीसरा अंक विभिन है। दूसरे अंक की समाप्ति पर नाटक एक निश्चित अवकाश देता है और वहाँ आगे कुछ हो सकने की किमी सम्भावना का कोई स्पष्ट पाठ्य-दर्शक को नहीं मिलता।

आरम्भ में अनमूया-प्रियंवदा के संशर्षों के माध्यम से कालिदास और प्रियंगुमजरी के कमनीय एवं उद्यम काम सम्बन्धों की रमणीय शक्ती, मध्य में कालिदास तथा धर्माध्यक्ष के बीच तनावपूर्ण, तीखी और तीव्र नाटकीय टकरा-हट तथा अंत के आस-पास प्रियंगुमजरी के समक्ष कीर्तिमद्द्वारा उसके अस्तित्व के मकट के सन्ताप का हास्य—विशेष्य नाटक के रमणीय प्रसंग हैं।

चरित्रगत वैविध्य, जटिलता और अभिनय के लिए चुनी-ती-पूर्ण भूमिका की दृष्टि से कालिदास का चरित्र विशेष उल्लेखनीय है।

नाटक के ऐतिहासिक-सांस्कृतिक परिवेश की मृष्टि के लिए नाटककार ने उन काल में विशेष रूप से प्रचलित पेड़-पौधों, फूलों, आभूषणों, वाद्य-यंत्रों, अपशकुनों, कवि-प्रसिद्धियाँ उत्सवों, रीति-रिवाजों और पूर्ववर्ती एवं समकालीन लेखकों के नामों-उद्धरणों इत्यादि का कलात्मक उपयोग किया है।

सवेदनशील रचनात्मक भाषा और पात्रों की आंतरिक आवश्यकताओं से उद्भूत विशिष्ट लय-युक्त संवाद-रचना सुरेन्द्र वर्मा की विशिष्ट उपलब्धि है। मूल समस्या की समकालीनता और रचनाकार की आधुनिक दृष्टि एवं प्रस्तुति के कारण आठवाँ सर्ग गुप्तकालीन ऐतिहासिक परिवेश और पात्रों के बावजूद आज का एक महत्वपूर्ण रंग-नाटक है।

देवयानी का कहना है

औरत-मर्द के रिश्ते को परखनली में डालकर जाचने-परखने वाला एक और महत्वपूर्ण नाटक है—देवयानी का कहना है। कथाकार रमेश बक्षी के इस प्रथम नाटक का नायक साधन वैनर्जी है जो इरा दास, रेखा स्वामिनाथन और निशि नायर से होता हुआ नाटक की नायिका देवयानी गुप्त तक पहुँचा है। और

जाता है—कभी 'काले डाक्टर' के रूप में, कभी 'धकरे की बोली बोलने वाले आदमी' के रूप में। यह आदमी प्रायः मुख्य द्वार से न आकर रोशनदान या गिड़की के रास्ते घर में प्रवेश करता है और इसके बाद पति-पत्नी के बीच का सम्बन्ध धीरे-धीरे ठण्डा होकर मरने लगता है। इस मूढम मनोवैज्ञानिक कथ्य को जिन प्रतीकों और बिम्बों के माध्यम से नाटककार ने मूर्तरूप देकर प्रभावशाली ढंग से प्रस्तुत किया है, उसमें यह बात तो प्रमाणित हो ही जाती है कि मुद्राराक्षस को अपने माध्यम की सही पहचान है और वह रंगमंच के ध्याकरण से भली भाँति परिचित है। परन्तु प्रतीकों के आधिपत्य और अन्वयित के अभाव के कारण नाटक का प्रभाव अन्त तक बना नहीं रह पाता।

मृदुला गंगे का नाटक एक और भ्रजनबी (नटरंग : अप्रैल-जून १९७२ में प्रकाशित) भी स्त्री-पुरुष के आपसी संबंधों का नाटक है। इसमें शानी-जगमोहन तथा स्त्री-पुरुष के दो जोड़ों को आमने-सामने रखकर प्रेम और विवाह की जटिल समस्या को विभिन्न कोणों में देखने का प्रयत्न किया गया है। आगे बढ़ने की दौड़ में मानवीय और विशेषकर नैतिक मूल्य किस प्रकार निरन्तर बिखरते जा रहे हैं, इमे मणि और इंदर गोसला के विरोधी चरित्रों द्वारा प्रकट किया गया है। इस नाटक में 'धूँड़ी' के परम्परागत गानों और दई धुनने की तिरन-तिरन का अत्यन्त नाटकीय और प्रभावपूर्ण उपयोग हुआ है। काम-सम्बन्धों से प्रत्यक्षत, जुड़े होने के बावजूद नाटक बहुत साफ-सुपरा है। लेखिका ने संक्स को कही भी अतिरिक्त, आक्रामक और आरोपित रूप में प्रस्तुत नहीं किया है। बोलचाल की सहज भाषा, छोटे-छोटे तीखे संवाद, तीन अंक और प्रत्येक अंक में दो दृश्य, दृश्य-युग्म और प्रकाशयोजना भी सरल-महज-कुल मिला कर नाटक अच्छा है और सीमित साधनों में भी मंचित किया जा सकता है। परन्तु विश्लेषण में गहराई का अभाव और पात्रों एवं स्थितियों का सरलीकरण नाटक को उपलब्धि नहीं बनने देते।

लौटता हुआ दिन

अब मैं यहाँ एक ऐसे नाटक की चर्चा करना चाहूँगा, जो पुराने, काफी चर्चित नाटक का नया रूप है। उपेन्द्रनाथ अशक ने कंद हयात नाम से सन् १९४३ में एक उर्दू रेडियो नाटक लिखा था, जो पर्याप्त प्रसिद्धि पाकर १९५० में हिन्दी में कंद और उड़ान नामक संग्रह में छपा। लौटता हुआ दिन उसी कंद का सशोधित, परिवर्तित रंगमंचीय रूप है। इसमें कुछ नये पात्रों का सृजन भी हुआ है और अन्त भी थोड़ा परिवर्तित हो गया है। अनचाही अटूट वैवाहिक वेड़ियों से जकड़ी अप्पी (अपराजिता) अखनूर की एक पुरानी हवेली में मानो जिन्दगी भर के लिए कंद है। नाटक अप्पी के जीवन की नीरसता ऊब, व्यर्थता और उदासी को प्रस्तुत करता है। दूर के रिश्ते के भाई और

पुराने प्रेमी दिलीप के आने पर जैसे अम्पी का पुराना दिन लौट आता है। वह कुछ देर के लिए उस कंद से मुक्त होती है, परन्तु दिलीप के जाने ही वह दिन फिर से वापस लौट जाता है। दिलचस्प बात यह है कि अम्पी, प्राणनाथ (अम्पी के पति), दिलीप, वाणी (दिलीप की नई प्रेमिका) सबकी अपनी-अपनी कंद है। सम्भावना के स्तर पर यह नाट्य-स्थिति अत्यन्त उत्तेजक, तनावपूर्ण और प्रखर है। परन्तु नाटक पढ़कर उतना गहरा प्रभाव नहीं पड़ता, जितना अपेक्षित था। १९७२ में पुनः लिखने के बावजूद उसके कथ्य में १९४०-४५ के हिन्दी साहित्य वाली रोमानियत अब भी विद्यमान है। स्थितियों का सरलीकरण और एकामामी पात्रों का तनावहीन व्यवहार नाटक को सतही बना देता है। 'सविशेष फ़िर क्या कुछ खराब है आज।' या '————जिस दिन अम्पी इस दुनिया में खूबसूरती पैदा हुई थी।' जैसे संवादों की भाषा किसी भी दृष्टि से सुष्ठु और नाटकीय नहीं कही जा सकती।

नाटक में अम्पी की त्रासदी का एक मात्र कारण यह है कि वह दिलीप से विवाह नहीं कर पाती। आज के जटिल एवं संक्षिप्त जीवन में इतनी बड़ी त्रासदी का यह कारण निहायत दुर्घट और बेवुनियाद लगता है। अर्थात् यदि अम्पी और प्राणनाथ के रिश्ते को थोड़ा और गहराई से देखें तो उन्हें इनके बीच की दरार के अनेक सूक्ष्म मनोवैज्ञानिक कारण भी मिल जाते। यही वह बिन्दु है, जहाँ से उपर्युक्त समीक्षित सभी नाटक इससे काफी आगे के नाटक लगते हैं।

एक मशीन जवानी की

एक मशीन जवानी की सतोपनारायण नौटियाल का एक महत्वपूर्ण हास्य नाटक है। बिल्कुल सीधी-सरल कहानी, एकदम सहज-स्वाभाविक शिल्प, बोल-चाल की मुहावरेदार भाषा और पात्रानुकूल चुटोले संवाद, नाटकीय स्थिति से उत्पन्न हास्य और उसके भवर में घनचक्कर बने पात्र पाठक-दर्शक को बरबस हसा देते हैं।

यूनिवर्सिटी के एक अनुसंधाता प्रोफेसर से कबाड़ी कल्लन द्वारा नीलाम में खरीदी गई एक अधूरी मशीन जब अकस्मात् ठीक हो जाती है और संयोग से उसमें बंद हो गई उसकी प्रौढ़ बीबी हुस्नबारा जवान बनकर निकल आती है तो उस घर में कैसा तूफान मचता है, यह प्रहसन देख-पढ़कर ही जाना जा सकता है। तीनों अंकों के लिए एक ही दृश्यबंध मंचीकरण की दृष्टि से काफी सुविधाजनक है। यह एक ऐसा नाटक है जिसे कोई भी संस्था, जन-सामान्य के समक्ष काफी सीमित साधनों में भी प्रस्तुत कर सकती है।

एक से बढ़ कर एक

राजेन्द्र कुमार शर्मा का हास्य-नाटक एक से बढ़ कर एक कुछ हल्की-फुलकी रोचक स्थितियों के माध्यम से एक परिवार के सदस्यों के आपसी राग-द्वेष और स्वार्थपरता पर प्रहार करता है। लाला मूरज प्रसाद के तीन पुत्र हैं, जिनमें से प्रत्येक मन ही मन पिता के मरने और विरासत में मिलने वाले पैसों को अकेले हड़प कर उजाड़ देने के चक्कर में है। हर किसी में कोई न कोई सत है जिसे लेकर वह दिवा-स्वप्न देखता है। अपने मित्र हकीम के साथ मिलकर लाला मूरज प्रसाद झूठ-भूठ से ख़तरा प्रचारित करवाते हैं कि उनके हृदय में छेद है और वह दो मास के अंदर-अंदर मरने वाले है। सबके सब उनके इस जाल में फँस जाते हैं। तीसरे अंक में पिता की मृत्यु से मन ही मन प्रमत्त और गद्गद तथा ऊपर से रोने-घोने का नाटक करते इन पात्रों के माध्यम से नाटककार ने मध्यमवर्गीय जीवन के दोगलेपन पर करारा व्यंग्य किया है। हर व्यक्ति यहाँ अपने आपको सर्वाधिक बुद्धिमान और चतुर मानकर दूसरे को धोखा देना चाहता है और इन सबसे बढ़कर है इनके पिता जो अंत में मानो इनके चेहरों के नकाब उतारकर इनके हाथों में पकड़ाकर इन्हे गंगा कर देते हैं।

नाटक में कुछ प्रसंग दिलचस्प और अच्छे हैं जैसे—दीनक-निर्मला की फिल्म चर्चा, एक रुपए का लालच देकर पिकी को बाहर भेजना, घीया की चिन्ता और विजय का एकसीडेट, लीला-का कमर दर्द और जलेबियाँ तथा कमला-विमला और तीरथराम का अफसोस-प्रदर्शन। परन्तु ये नाटक रिता-पुत्र सम्बन्धों की विडम्बना की दृष्टि से उपेन्द्रनाथ 'अशक' के नाटक छठा बेटा की याद दिलाता है और कुल मिलाकर सरस्वीकृत स्थितियों, एकायामी 'अति-रंजित पात्रों तथा सराट भाषा-प्रयोगों के कारण एक सामान्य हास्य नाटक के स्तर से ऊपर नहीं उठ पाता।

शुतुरमुर्ग

हिन्दी में तीसरे नाट्यानुभूति देने वाले अच्छे राजनैतिक-व्यंग्य नाटकों की कमी ही सम्भवतः वह मूल कारण है कि विगत एक दशक से ज्ञानदेव अग्निहोत्री का शुतुरमुर्ग रंगकर्मियों, दर्शकों और पाठकों को समान रूप से आकर्षित और प्रभावित करता रहा है।

शुतुरमुर्ग एक व्यंग्य-प्रधान प्रयोगवादी नाटक है। सत्ता के सम्मोहन और उसके खोखले किन्तु चालाक चरित्र की विडम्बना का नाटकीय उद्घाटन ही यहाँ रचनाकार का उद्देश्य है। मूत्रधार के आवाहन पर राजा के साथ-साथ उसके अनुभवों के मध्य से होकर यात्रा करना अपने आप में एक तकलीफदेह तीव्र, उत्तेजक और रोचक अनुभव है। शुतुरमुर्ग का राजा मानव-स्वभाव में बहुत दूर तक धँसी हुई पलायनवादी शुतुरमुर्गी प्रवृत्ति को बहुत अच्छी तरह

जानता—पहचानता है, क्योंकि वह स्वयं एक 'सचेतन शुतुरमुर्ग' है। अपनी शक्ति, सत्ता और व्यक्तिगत स्वार्थों की रक्षा के लिए वह अपने इस ज्ञान का व्यावहारिक प्रयोग करता है। सोने की 'शुतुर प्रतिमा' के निर्माण और उसके स्वर्ण-छत्र की स्थापना जैसे 'महान' कार्य के वहाने से वह अपने मंत्रियों को निरंतर अधिक से अधिक स्वर्ण मुद्राओं का दान देकर भ्रष्ट करता है और अपने सिंहासन (कुर्सी) तथा वर्तमान की रक्षा के लिए उन्हें भोगविलास में डुबोए रखता है। राजा अपनी कूटनीति से विरोधीलाल को सुबोधीलाल में रूपान्तरित करके उसे मामूलीराम यानी व्यापक जन-समुदाय से काटकर व्यवस्था की बड़ी मशीन के एक सामान्य से पुर्जे में बदल देता है। परन्तु अन्ततः मामूलीराम बदली हुई परिस्थितियों की सूचना देता है और अपनी व्यक्तिगत सुविधाओं तथा स्वार्थों के कारण प्रजा ने जुड़ने वाले ये तमाम मन्त्रोगण तथाकथित 'देशहित' में स्वयं सत्ता संभाल लेते हैं और विवश राजा उन्हें अपना वशज होने का वरदान या अभिशाप देकर मच में हट जाता है।

सरचना-शिल्प की दृष्टि से यह नाटक विविध रंग-रूढ़ियों की प्रयोग धर्मी रचना है। नाटककार ने इसमें भारतीय प्राचीन शास्त्रीय नाट्य-रूढ़ियों के साथ-साथ विदेशी 'एडमंड', 'फास' और 'यथार्थवादी' रंग-रूढ़ियों के सम्मिश्रण से एक ऐसा अभिनव शिल्प प्रयोग किया है जो प्रस्तुतिकरग की दृष्टि से, 'स्टाइलाइज्ड' 'रियलिस्टिक' और 'मिश्रित' शैलियों में समान रूप से प्रभावी सिद्ध हुआ है। स्वयं नाटककार के अनुसार "शुतुरमुर्ग" में जो शिल्प मैंने चुना है उसका उद्देश्य अकारण ही वर्तमान और परम्परागत नाट्य-रूढ़ियों को तोड़ना नहीं था और न ही उनका अन्धानुसरण था। 'शुतुरमुर्ग' के कथ्य को मैं केवल उसी शिल्प में कह सकता था जिसमें मैंने कहा है। क्योंकि इस नाटक के कथ्य से ही शिल्प का जन्म हुआ है।"^१

चरित्र-परिकल्पना की दृष्टि से इस नाटक का प्रत्येक पात्र अपने वर्ग का प्रतिनिधि है। राजा (सूत्रधार), रानी, रक्षामंत्री, महामंत्री, विरोधीलाल (सुबोधीलाल), मामूलीराम, दामी और मरता हुआ आदमी—इन नौ पात्रों से इस नाटक को लेखक ने बुना है। इनके नामों से ही स्पष्ट है कि नाटककार इन सबके केवल एक-एक रूप को ही प्रदर्शित करना चाहता है परन्तु व्यंग्य और नाटकीयता का चरम क्षण वहाँ आता है जहाँ उनका यह स्पष्ट दिखाई देने वाला रूप वास्तव में मुखौटा सिद्ध हो जाता है और उनके चरित्र की एकाग्रमिता में से ही एक दूसरा आयाम भी झलक उठता है। नाटककार ने 'शुतुरमुर्ग' के इस प्रतीक को राजनीति के प्रत्येक महानायक पर अत्यन्त सहजता और सूझ-बूझ से आरोपित कर दिया है। नाटक का प्रत्येक पात्र अपनी-

अपनी भूमिका में जीवन की विशिष्ट विसंगति को इस सटीक ढंग से प्रस्तुत करता है कि यह संपूर्ण नाटक स्वातंत्र्योत्तर भारतीय राजनीतिक जीवन के दिवा-लिएपन की चिन्त्य स्थिति को व्यंग्य के मर्म और तीक्ष्ण माध्यम से समग्रता के साथ रेखांकित कर देता है। डॉ० शेरजंग गर्ग के शब्दों में, "व्यंग्य मुखौटों का अध्ययन करना है, उन्हें उतारने की सामर्थ्य होनी है तो उतार भी देता है, बरना चीख-चीख कर या सकेतो द्वारा मौन रहकर भी उनके होने का अहसास अवश्य कराता है। इस दृष्टि से शत्रुघ्नमुख्य के मुखौटाहीन पात्रों के मुखौटों को समझकर उनके व्यंग्य-अंकन में कम कौशल अपेक्षित नहीं था।" विडम्बना यह है कि उनके वास्तविक चेहरे मुखौटे हैं और नाटक के अंत में लगाये गए मुखौटे वास्तविक चेहरे। मानव चेतना में दूर तक वैठी हुई शत्रुघ्नमुख्य प्रवृत्ति और केवल स्वार्थ के माध्यम में परस्पर जुड़ने वाले व्यक्तियों के मनोविज्ञान का सुन्दर विश्लेषण इस नाटक में प्रस्तुत किया गया है।

यह सत्य है कि यह एक शब्द-बहुल नाटक है और जो कुछ है वह एक मीठा, सपाट और बहुत जाना हुआ चित्र-भर है। प्रसिद्ध नाट्य-समीक्षक नेमि चन्द्र जैन के अनुसार 'यद्यपि नाटक का मूल विचार मनोरंजक और प्रभावशाली है परन्तु इसके इर्द-गिर्द बुने गए चरित्र और स्थिति अत्यधिक स्पष्ट और सरलीकृत हैं। इनमें कोई अन्तर्दृष्टि अथवा गहराई नहीं है—विशेषकर मानवीय स्तर पर।' फिर भी 'मृत्यमेव जयते' का बहुविध प्रयोग, राजा और विरोधीलाल का प्रथम साक्षात्कार तथा उसे सुबोधी बनाने का प्रयत्न, शत्रु घृहण समारोह, भूख पर कलात्मक लेख और मरते हुए आदमी का त्रासद प्रसंग, राजा तथा मामूलीराम का वातालाप जैसे दृश्य इस नाटक के मार्मिक एवं उत्तेजक अंश हैं। शत्रुघ्नमुख्य का नाट्यालेख वास्तव में एक रेखाचित्र मात्र है जिसमें निर्देशक अपनी रूचि, प्रतिभा और कल्पना के अनुरूप रंग भरता है। यह इसकी सामर्थ्य भी है और सीमा भी। एक ओर यदि यह नाटक श्यामानन्द जातान, सत्यदेव दुबे, मोहन महर्षि और अरुण कुकरेजा जैसे कल्पनाशील निर्देशकों के हाथों सज-संवर कर अपेक्षाकृत अधिक तीव्र नाट्यानुभूति का वाहक बन सकता है तो दूसरी ओर अप्रशिक्षित और कम-कल्पनाशील रंगकर्मीयों के हाथों में पड़कर यह नाटक एक अतिमरलीकृत, सपाट और चिर-परिचित सामान्य स्थितियों की एक शब्द-बहुल संरचना भर बन सकता है। फिर भी, समग्रतः हम कह सकते हैं कि शत्रुघ्नमुख्य हिन्दी के समकालीन राजनीतिक व्यंग्य-नाटकों में एक विशिष्ट और महत्वपूर्ण नाट्य-कृति है।

बकरी

सर्वेश्वरदयाल सक्सेना का राजनीतिक व्यंग्य नाटक बकरी एक बेलाग, तेज और हमलावर रचना है। इसमें दो अंक हैं और प्रत्येक अंक में तीन-तीन दृश्य। नाटक का आरम्भ 'भूमिका दृश्य' से होता है। संस्कृत नाटकों की तरह नट-नट्टी मंगलाचरण से शुरु करते हैं। गीतों को नौटंकी गायन शैली में बाधा गया है और पारसी नाटकों की तरह दोहा, चौबोला, दौड़, बहरेतवील का प्रयोग किया है। नट मंगलाचरण में राजनीतिक सन्दर्भ देकर उसे समसामयिक बनाता है। प्रत्येक दृश्य के आरम्भ में 'नट गायन' की योजना की गई है। 'नट गायन' वास्तव में दृश्य-दृश्य के बीच की कड़ी है। वह घटनाओं पर 'कमेंट' भी करता है और आगे की घटनाओं की पूर्व-सूचना देने का कार्य भी करता है।

इस प्रकार रूप की दृष्टि से नाटककार ने सम्भ्रान्तवर्ग के लिए लिखे और प्रस्तुत किए जा रहे विशुद्ध साहित्यिक-रूपवादी एवं बौद्धिक नाटकों से हटकर संस्कृत, पारसी और लोक नाटकों की भारतीय जन-मानस में समाई रंग शैलियों के अद्भुत समन्वय से अपने नाटक का रूप रचा है। बकरी सामान्य जन का नाटक है, जो जन-सामान्य की जुबान में लिखा गया है। इसलिए केवल 'बकरी' के प्रतीक को छोड़कर (जो स्वयं काफी स्पष्ट-मुखर है) इस नाटक में सर्वत्र अभि-घात्मकता के ही दर्शन होते हैं। बौद्धिक ऐम्पाशी, प्रतीकों की जटिलता, शिल्प-गत चमत्कार और भाषा की कारीगरी से नाटककार सप्रयास बचा है।

हबीब तनवीर के कुछेक नाटकों में लेखक-प्रस्तुतकर्ता की दृष्टि लोक-तत्त्व पर रही है और 'इन्दर सभा' तो पूर्णतः राजनीतिक नाटक ही था, परन्तु उनका ध्येय लोक-नाटक को शहरी-सम्भ्रान्तवर्ग के लिए पेश करना था, और इनका प्रभाव भी उद्देश्य के अनुकूल ही पड़ा। शहरी दर्शक ने उसे एक नई—अजीब-सी मजेदार चीज के रूप में ही ग्रहण किया। यही कारण है कि दो-एक नाटकों के बाद आम शहरी दर्शक की रुचि उनमें कम होती गई। इस दृष्टि से—बकरी आम आदमी की पीड़ा को, आम आदमी की भाषा में, आम आदमी के सामने प्रस्तुत करने वाला हिन्दी का एक महत्वपूर्ण नाटक है। यह ऐसा नाटक है जो बड़े प्रेक्षागृह, भारी भरकम दृश्य-सज्जा, जटिल प्रकाश-व्यवस्था, ध्रुमसाध्य ध्वनि-प्रभावों, निर्देशन की बारीकियों, अभिनय की सूक्ष्मताओं और दभी-बौद्धिक दर्शक वर्ग का मुहताज नहीं है। यह नाटक 'जनचेतना को लोक-भाषा और लोकरूपों के माध्यम से सामाजिक अन्याय के साथ जोड़ने का एक नया व्याकरण प्रस्तुत करता है। यह शहर-कस्बों-गावों, विकसित-अविकसित मंच गली, नुकरड़, चौराहों, चौपालों, स्कूलों, कालेजों में सीमित साधनों द्वारा भी प्रभावी ढंग से प्रस्तुत किया जा सकता है।

'व्यवस्था के समकालीन राजनीति के छद्म और उसके जनविरोधी एवं जनतंत्र विरोधी चरित्र पर प्रहार करता हुआ यह नाटक जनता, विशेषकर

ग्रामीण जनता पर लादी गई धमौघता और उसमें होने वाले शोषण, उत्पीड़न का चित्रण करते हुए ऐसे मुस्से का रेखांकित करता है, जिसे यदि सजग यथायं से जोड़कर देखा जाए तो जनवादी चेतना के प्रसार में सहायक हो सकता है।^१

दुर्गची राजनीति आडम्बरपूर्ण थोड़े धर्म में गठजोड़ करके आम आदमी के शोषण की ऐसी मजबूत, क्रूर और अभेद्य व्यवस्था करती है कि जनता स्वयं को बकरी बनाकर खुद-ब-खुद अपनी बलि देने को आतुर हो उठती है—यह नाटक इसी विडम्बनापूर्ण स्थिति का चित्रण करता है।

धर्म, शोषण, और नेतागिरी का प्रतिनिधित्व करने वाले तीन पात्र जब व्यवस्था के रखवाले सिपाही को भी अपने शोषण के पङ्क्ति में शामिल करके एक ग्रामीण स्त्री विपत्ती की सामान्य-सी बकरी को गाँधी जी की विनिष्ट बकरी बनाकर अपने लिए तमाम सिद्धियाँ जुटाने वाली 'काम धेतु' और जनता को हरे भरे चरागाह के रूप में बदल डालते हैं। उन्हीं की मेहरबानियों का नतीजा है—
आज—

गोली बोले धाय धाय

जनता बोले काय-काय

नेता बोले भाय-भाय

हर गली में साय-साय

शिल्पगत कसाव और चुस्त-दुरुस्त नाटक लिखने का आग्रह नाटककार का नहीं है। सरचना का यह लचीलापन निर्देशक की कल्पनाशीलता और प्रतिभा के लिए पर्याप्त अवकाश प्रदान करता है। प्रस्तुति के स्थान और समय के अनुकूल इसमें सामायिक तथा स्थानीय सदस्यों एवं प्रसंगों का समावेश इसे और भी रोचक तथा समकालीन बना सकता है। कुल मिलाकर 'यह नाटक कथ्य और शिल्प की दृष्टि से एक ऐसा अभिनय प्रयोग है, जो एक स्तर पर रंगमंच की सर्वव्याप्ति की सम्भावनाएँ उजागर करता है तो दूसरे स्तर पर खास तौर से हिन्दी के ध्येय प्रधान नाटकों को एक नया आयाम देता है, एक स्तर पर रंगमंच को कला की कमीटी पर भी खरा उतारते हुए सामायिक यथायं से, राजनीति से जुड़ने की तमीज सिखाता है, तो दूसरे स्तर पर उन तमाम तरुनीकी जटिलताओं को फोड़ने की क्षमता प्रदर्शित करता है, जो जन-माधारण को अभिजात्य वर्ग से, गाँव की शहर से दूर रखने में सहायक होते रहे हैं।'^२

निःसन्देह सभी प्रकार के शोषण और अत्याचार के खिलाफ जन-सामान्य को चेताने तथा नाटक-रंगमंच को एक प्रभावशाली हथियार की तरह इस्तेमाल करने की दृष्टि से बकरी जैसे नाट्य-प्रयोगों की एक निश्चित, तथा महत्वपूर्ण भूमिका है।

^१ बकरी निर्देशक की वान (रविना मागताल)

^२ दिनमान : २८ जुलाई, १९७४ पृ० ४३

रस गंधर्व और बुलबुल सराय

हिन्दी के नुवा नाटककारों में मणि मधुकर का एक विशिष्ट और महत्वपूर्ण स्थान है। मेरे गामने इस समय उनका एकमात्र प्रकाशित नाटक है—रस गंधर्व बुलबुल सराय की साइक्लोस्टाइल्ड प्रति है और नाटक पोलमपुर का या छत्रभंग के प्रदर्शन की लगभग तीन वर्ष पुरानी एक धुंधली-सी स्मृति। इन सब के आधार पर कुछेक तथ्य हैं जो मणि मधुकर की नाट्य कला के विषय में शायद निर्विवाद रूप से रेखांकित किए जा सकते हैं। उनमें से पहली और सबसे महत्वपूर्ण बात यह है कि कट्टर की दृष्टि में मणि मधुकर एक राजनैतिक-सामाजिक नाटककार है जो आम-आदमी के पक्ष से सम्पूर्ण व्यवस्था पर तीखा कटाक्ष करते हैं। उनका एक निजी और मौलिक मुहावरा है जो यथार्थ और फँटेसी के अद्भुत मिश्रण में उद्भूत होने के कारण काफी हद तक जटिल और दुर्लभ प्रतीत होता है।

वस्तु सरचना की दृष्टि से नाटककार अपने नाटकों का आरम्भ एक्सर्ड नाटकों की पद्धति के ऊल-जलूल से लगने वाले किन्तु व्यंजनापूर्ण सवादों से करता है और पात्रों की नारकीय मन स्थिति तथा असह्य परिवेश को प्रतिष्ठित करने के बाद उनमें किसी न किसी लोक-कथा को पिरोकर वह कहानी के बिखरे सूत्रों को जोड़ने का प्रयास करता है। इन नाटकों के कथानकों में यथार्थ और कल्पना का अद्भुत संयोग हुआ है—लेखक के शब्दों में, “किस्से में से हकीकत निकलती है और हकीकत में से किस्से की कारीगरी।” रस गंधर्व में धारा नगरी के राजाभोज, उनकी राजकुमारी और पुतली की कहानी तथा बुलबुल सराय में बुलबुल की प्रेम कथा, राजा प्रचंड सेन तथा मायासुर की कथाएँ इसी प्रकार की हैं। वस्तु-संयोजन में पुतली-कठपुतली का कलात्मक इस्तेमाल भी मणि की अपनी विशेषता है। इनका कथानक छोटे-छोटे प्रसंगों और बिखरी-बिखरी सी घटनाओं के योग से बनता है जिन्हें परस्पर जोड़ने और सगति देने का काम नाटककार दर्शक पर छोड़ देता है। इसलिए मणि मधुकर के नाटकों में दर्शक की एक निश्चित और सक्रिय भूमिका रहती है। नाटककार अपने दर्शक की कल्पनाशीलता को जाग्रत और उत्तेजित करके रचनात्मकता के एक सृजन-विन्दु तक ला कर मुक्त छोड़ देता है और इस तरह इन नाटकों के कथानक में ‘जानबूझकर छोड़े गए रिक्त स्थानों को प्रबुद्ध दर्शक स्वयं भरता चलता है। ‘मध्यान्तर’ के ठीक बाद नाटक, नाट्य-समीक्षक और दर्शक के विषय में अपनी व्यक्तिगत धारणाओं का व्यंग्यात्मक स्वर में बखान इस नाटककार की वैयक्तिक नाट्य-रूढ़ि-सी प्रतीत होती है। अतिलौकिक पात्रों या प्रसंगों का प्रवेश भी हमें उक्त तीनों नाटकों में समान रूप से देखने को मिलता है। रस गंधर्व में पुतली का जीवनदान तथा कंदियों का शापमुक्त हो

गंधर्व वन जाना, झुलझुल सराय का मायासुर और उसका माया संसार तथा नाटक पोलमपुर का में तीन भूत और भौत नामक पात्र की उपस्थिति इसका प्रमाण है। अतीत-कथा के वहाने से समकालीन जीवन और उसकी समस्याओं के बुनियादी कारणों की खोज और मानव-भविष्य की चिन्ता ही नाटककार का प्रमुख सरोकार है। लेखक के शब्दों में “...तुम्हें जानना होगा, राजकुमारी, कि आम आदमी के दुखों का मूल क्या है, वह ऐसी बदतर हालत में क्यों पहुँच गया है? यह भी देखना होगा कि उसकी असामर्थ्य के किम छोर से अग्नि की आकांक्षा उत्पन्न होती है।”

मणि मधुकर अपने पात्रों को कोई निश्चित नाम-रूप नहीं देते। रस गंधर्व में अ, व, स, द, ह तथा एक लड़की है झुलझुल सराय में क, ख, आ, ई तथा नट और नटी, बुलारीबाई में अभिनेता एक, दो, तीन और चार। इन्हीं पात्रों से नाटककार समय-समय पर विभिन्न चरित्रों का काम लेता है और इस प्रकार वह अपने नाटकों की एक प्रकार की ‘लीला’ का रूप दे देता है। रस गंधर्व का ‘ह’ कथा की अपेक्षाओं से लेखक, अफसर और सन्तरी की भूमिकाएँ निभाता है तो लड़की क्रमशः राजकुमारी, पुतली, नटी और अप्सरा के रूप में आती है। नट-नटी और गायको का भी इन नाटकों में एक निश्चित स्थान है। झुलझुल सराय में तो स्पष्टतः नट-नटी है ही; रस गंधर्व में भी ‘मध्यातर’ के बाद लेखक और युवती की भूमिका-वास्तव में नट-नटी की है। इनसे लेखक देश-काल-परिवेश का परिचय देने, कथा को आगे बढ़ाने और उसके बिखरे सूत्रों को जोड़ने, अतिगम्भीर और सूत्रात्मक सवालों की व्याख्या करने तथा नृत्यगीत और काव्यात्मकता के समावेश करने का काम लेता है।

संवाद-लेखन में लेखक प्रायः बोलचाल की भाषा का प्रयोग करता और ऊल-जलूल से लगने वाले तुकबन्दीपूर्ण हास्यास्पद सवादों के माध्यम में वह गहन-गम्भीर अर्थ और तीखे व्यंग्य की मृष्टि करता है। जैसे गदगी और सफाई के संदर्भ में बंदूकधारी सतरी से ‘द’ का यह कथन, “चाहो तो बंदूक से झाड़ू का काम ले सकते हो।” रस गंधर्व के आरम्भिक अंश में अ, व, स, द की वाजारु-गवारु मानी नंगी भाषा तथा बेहूदी-गदी क्रियाएँ-मुद्राएँ और उसके ठीक बाद ‘लेखक’ के संवाद में छायावादी, सुसंस्कृत एवं कृत्रिम काव्यात्मक भाषा का प्रयोग नाटककार की प्रखर रंग-दृष्टि का प्रत्यक्ष प्रमाण है। गीतों में लोक-भाषा के शब्दों की भरमार मणि की नाट्य-भाषा के एक और आयाम की ओर संकेत करती है।

दोहरे-तिहरे दृश्य-व्यवस्था का प्रयोग मणि-मधुकर के नाटकों की एक अन्य विशेषता है। इस दृष्टि से उनका दृष्टिकोण काफी सजीला है। यथार्थवादी होने हुए भी उनके दृश्य-व्यवस्था लोक-धर्मी और प्रतीकात्मक मंच-विधान के बहुत नजदीकी

पड़ते हैं। शिल्प की दृष्टि से नाटककार ने राजस्थानी लोक-नाट्य सभाल की शक्ति का रचनात्मक उपयोग करते हुए उसे विकसित तथा सश्लिष्ट रगमच के साथ जोड़ कर अपने मौलिक रंग-विधान की मृष्टि की है। मन-स्थिति और परि-स्थिति के अनुसार लगातार बदलती प्रकाश-व्यवस्था के साथ नाटककार जिन वैविध्यपूर्ण और त्वरित पार्श्वध्वनियों का प्रयोग करता है वह टेपाकित ध्वनियाँ ही हो सकती हैं। उदाहरण के लिए रस गंधर्व में क्रमशः युद्ध के नगाडों की ध्वनि, युद्ध का कोलाहल; वन्दूक चलने की आवाज, भगदड़ और चीख-पुकार, लाउडस्पीकर पर घोषणा, रेडियो पर खबरे, आक्रामक संगीत, कौओं की काँव-काँव और तीखा संगीत, अन्य पक्षियों के क्रूर स्वर, करमान की गूँज, धमाका, उदास धुन, वादला की गडगड़ाहट इत्यादि का प्रयोग दृष्टव्य है। संगीत के लय-विधान में भी रोचक वैविध्य देखने को मिलता है, जैसे—आह्वान के स्वर, हनुमान चालीसा की लय, फौजी परेड, काम करते मजदूरों की 'होश्याऽऽ'—लय मजमा, भाषण, खबरें, कीर्तन, भजन, शपथ-ग्रहण-समारोह की लय, बडबडाहट और सवाद या सवाद-लय की पुनरुक्ति के साथ-साथ पुतली-कठपुतली तथा अभिन-दन का भी प्रभावपूर्ण प्रयोग किया गया है। मुद्राओं, गतियों और सयोजनों के संकेत भी नाटककार ने दिए हैं किन्तु इनका अतिमस्वरूप तो मूलतः निर्देशक और अभि-नेताओं की कल्पनाशीलता और इच्छा पर ही अधिक निर्भर करता है। कहावतों के अतिरिक्त गांधी जी, ईसा, गौतम बुद्ध, मनुस्मृति, महाभारत, चरक और सुथुत से अनेक नीति-वाक्यों को भी नाटककार ने अपने प्रयोजन की सिद्धि के लिए सवादों के बीच कुशलता से पिरोया है।

प्रतीकात्मकता का व्यापक और बहुविध इस्तेमाल मणि मधुकर के नाटकों की एक खास बात है। रस गंधर्व के पात्र अव स द आम आदमी का प्रतिनिधित्व करते हैं और जेल आम आदमी की बन्दी आकाक्षाओं की प्रतीक है तो वहाँ कैला कूड़ा-फर्कट कोरे सपनों और थोड़े आदर्शों के यथार्थ का द्योतक है। राजकुमारी और अप्सरा राजसत्ता की प्रतीक हैं। अफसर नौकरशाही का प्रतिनिधि है। इसी प्रकार बुलबुल सराय में भी क, ख, आ, ई मूलतः सामान्य व्यक्ति के ही प्रतीक हैं, सराय-संसार है और प्रलयकाल—आपातस्थिति। 'बुलबुल' प्रेम करुणा और मानव-मून्यों की प्रतीक है जिसकी हत्या कर दी गई है। राजा प्रचंड सेन—'रस गंधर्व' के राजा भोज की तरह ही—साम्राज्यवादी निरकुशता का प्रतीक है।

मणि-मधुकर के नाटकों का संसार जीवन से थके, हारे, ऊबे और टूटे-फूटे ऐसे पात्रों का संसार है जो जीवन की यह नरक-यातना भोगने के लिए अभिशप्त हैं। धीरे-धीरे नाटककार इस नरक का निर्माण करने वाली व्यवस्था को बेतकाव करता है और व्यंग्य के माध्यम से उस पर प्रहार करने का साहस दिखाता है। व्यवस्था का चूँकि कोई एक निश्चित चेहरा नहीं है, वह मौके के मुताबिक मुखांटे बदलती है—इसलिए नाटककार का व्यंग्य-प्रहार भी चहुँतरफा है। कहीं वह

पुरस्कारों की राजनीति का मजाक उड़ाता है तो कहीं नाट्य-दर्शक के अगम्भीर रवैये पर छोटाकशी करता है। राजसत्ता के प्रतीक राजकुमारी के वरण करने वाले मोढ़ा की अपेक्षित विशेषताओं की ये वानगी देखिए—

“देश-विदेश के राजपुत्रों को सूचित किया जाना है कि मैं धारा नगरी के यशस्वी राजा भोज की सुयोग्य कन्या, आज स्वयंवर के लिए प्रस्तुत हूँ। जो परा-क्रमी पुरुष मात समुन्दर पार से साद्य-मामयी अर्थात् गेहूँ, चीन में व्यवस्थापन, पाकिस्तान में फूट के बीज, तमिलनाडु में राष्ट्रभाषा की वानगी, तेलंगाना में तिलचट्टों का मनवान और राजस्थान में मुख्यमंत्री की नींद चुराकार ला सकेगा, मैं उसी को वरमाला पहनाऊँगी। आगामी कई-कई जतायिदियों तक वही मेरे सौन्दर्य-पान का अधिकार होगा।”

सत्ता के भ्रष्ट चरित्र पर व्यंग्य करने के साथ-साथ वह तथाकथित न्याय व्यवस्था, समाजवाद, राष्ट्रसंघ, शपथ-ग्रहण, नाट्य-समीक्षा, मताधिकार, आमाराम-गयाराम का दत्तबदलू दोगलापना; हिन्दू-मुसलमानों के, जाट-राजपूतों के, ब्राह्मण-दुकानदारों के और बोहरों-जोहरों के दंगे, परस्पर सहयोग, सहनशीलता, चरित्र, शुद्धता, धर्म, माओ की खाल किताब, सरकारों अलंकरण, खाल मनीष्वर इत्यादि सभी पर ममान रूप से हमला करता है। इस गधर्व की प्रस्तुति समीक्षा करते हुए एक समीक्षक ने लिखा था— ‘नाटक में गुबानाटककार मणि मधुकर ने व्यवस्था का शायद ही कोई ऐसा पुर्जा हो जिस पर व्यंग्य न किया हो, मनोरंजक भाषा में फबती न कसी हो। लेकिन क्या नाटक चुहलभरी फब्तियों का संपुञ्जन रात्र है? इधर के सभी नाटकों में जो व्यवस्था विरोध में लिखे गये हैं, यह प्रवृत्ति पाई जाती है कि लेखक सब कुछ समेट लेना चाहता है, उस बच्चे की तरह जो सब कुछ उठा कर चलता है, हर कदम पर एक चीज गिराता है और अन्त में खुद धाकी बची चीजें लिए दिए गिर पड़ता है।’ ‘सभी नाटकों’ की बात तो मैं यहाँ नहीं करना चाहता, हा जहाँ तक इस गधर्व और बुलबुल सराय का प्रश्न है लेखक का उद्देश्य और मतव्य काफी हद तक स्पष्ट और निश्चित है। किन्तु उसे देखने, समझने और स्वीकार करने के लिए पाठक-दर्शक और समीक्षक के पास भी वैसी ही निष्पत्ति और पूर्वाग्रहीन दृष्टि का होना अत्यन्त आवश्यक है। मणि मधुकर न तो दक्षिण पंथी हैं और न वाम पंथी। उन्होंने किसी पार्टी सिद्धांत विचार-धारा को अंधे होकर स्वीकार नहीं किया है। उनका विरोध यथास्थिति अन्याय, शोषण और अत्याचार से है—चाहे वह किसी भी रूप में और किसी के द्वारा भी हो रहा हो। वह मानव-मूल्यों और मानवता के प्रति प्रतिबद्ध है। नाटककार को मनुष्य की सघर्ष-शक्ति और उसके भविष्य के प्रति अटूट आस्था है :—

“जागो, जागो लड़ाई शुरू हो चुकी है !

भागो राजा भोज !

उठो गन्धर्व ! तथा जोधा सूरज देखता है वाने गीत में किसी प्रकार का सत्य या धर्म नहीं है। इस दृष्टि से रस गंधर्व के यह अन्तिम अंश देखिये—

मय (एक साथ) हम गंधर्व नहीं हैं। हम मनुष्य हैं और यह मानते हैं कि युद्ध में न देवताओं की विजय होती है, न दानवों की—मनुष्य के सकल्पों की विजय होती है।

सब गायक-मडली के साथ गाने हैं।

जय हो, मानुष महादलों की जय हो।

आगे मृजन-ज्योति

तम का क्षय हो

जग—का पथ सदा हो कल्याणमय।

उभरे—माहम, अग्नि, शक्ति जन की

टूटे—राम बेडियों बधन की

खोलें—रम का रहस्य रंगजोषी

जग—का पथ सदा हो कल्याणमय।”

इस मानवतावादी भरत वाक्प के बाद बुलबुल सराय के ये अन्तिम संवाद भी हृदय है।

ख—यह बुलबुल सराय है।

ब—एक बुलबुल थी। जो इस पहाड़ी पर प्रेम के, करुणा के गीत गाती थी।

मट—कोहरा छटेगा।

मटो—और वह बुलबुल फिर आएगी।

भा—नपोंकि उड़ान भरने के लिए—

ई—उमें पूरा आकाश सोंप देंगे।

मट—दूर होगा धुधलका।

भा—और हम अपने सम्बन्धों की, सम्बन्धनों की—

ई—नई व्याख्या करेंगे।

मेरे विचार से ये नाटक आइने की तरह है—जिनमें हम अपना असली चेहरा तलाश कर सकते हैं और अपने भीतर की भूली हुई संघर्ष-शक्ति तथा मृजन-क्षमता को फिर से पहचान सकते हैं। इस नरक को स्वर्ग में बदलने का यही एक मात्र रास्ता है। और यही वह बिन्दु है जहाँ से ये नाटक व्यंग्य-प्रहार तथा केन्द्रीय या मूल समस्या की ‘फोकस हीनता’ और सभी कुछ समेटने के लालच में आ गए विखराव के वायजूद भूज मनोरजन अथवा कलात्मक अय्याशी से अलग हटकर एक जीवन्त सार्थक और उत्तेजक नाट्यानुभव के प्रामाणिक दस्तावेज बन जाते हैं।

एक सत्य हरिश्चन्द्र

डा० लक्ष्मीनारायण लाल एक रंगवेत्ता, समर्पित नाटककार है उनका महत्वाकांक्षी नाटक एक सत्य हरिश्चन्द्र एक संगीत नाटक है जो मानव-मूल्य और जीवित सत्य की तलाश में पौराणिक कथा को आधुनिक सदर्थ-संकेतों के साथ प्रस्तुत करता है। यह नाटक धर्म, राजनीति और अर्थ-शक्ति के सामने सदियों से यातना भोगते आम-आदमी की आसदी और जीवन के सत्य से उसके साक्षात्कार का नाटक है। पुराने जमींदार नेता देवधर बाबू के आदि काल से आजमाए हुए कायमयाव हथकड़े और शोषण, जातपात, धर्म तथा हिंसा की राजनीति पर आधारित उनकी कूटनीतिक चालें शूद्र लौका के सहज जीवन-सत्य के समक्ष कैसे पराजित होती हैं और शिकारी अपने जाल का शिकार स्वयं ही कैसे बन जाता है यह रोमांचक कथ्य प्रभावपूर्ण दृश्यत्व के माध्यम से प्रस्तुत किया गया है। पौराणिक पात्रों का अभिनय करते समकालीन पात्र अपने भीतर की सच्चाई का सामना करते-करते चुपचाप दर्शक-पाठक को भी दर्पण दिखा जाते हैं। सूत्रधार के रूप में रंग का सुन्दर उपयोग नाटककार ने किया है परन्तु नाट्य-शिल्प के अपूर्व-सार्थक प्रयोग के बावजूद डा० लाल का मूल मरोकार अपनी सामाजिक-राजनैतिक चेतना और चिन्तन की अभिव्यक्ति के साथ-साथ आम आदमी के भविष्य और जीवन-मूल्यों के प्रति प्रतिष्ठा-भाव से है। यही कारण नाटक में अनेक विचारोत्तेजक सूत्र यत्र-तत्र बिखरे पड़े हैं जैसे—“मेरे लिए सत्य वही है, जो सहज ही जीवन में जिया जा सके। जो जिया न जा सके वह झूठ है। वह धोखा है।...सुनो, जब तक खरीदना धर्म है बिकना धर्म बना रहेगा। यदि एक के प्रति धर्म करने के लिए दूसरे के प्रति अधर्म करना पड़े, तो जिसे हम धर्म समझते हैं वह अधर्म है।...हम सब हरिश्चन्द्र हैं तुम्हारी सत्ताधारी राजनीति में। वहा राजा इन्द्र एक था, यहां राजा इन्द्र असंख्य हैं—पुलिस, अफसर, नेता, पूँजीपति, दलाल, गुण्डा... यही है तुम्हारी राजनीति। वह अधिकार।” और राजा इन्द्र का यह दावा है कि, “जब तक हममें परीक्षा लेने की शक्ति है और जब तक तुम सबसे परीक्षा देते रहने का धैर्य है, हम रहेंगे। सदा रहेंगे। रूप बदलते रहेंगे। जीवन और लौका बनकर आयेगे।” परन्तु डा० लाल का लौका सत्य की परीक्षा में उत्तीर्ण होकर भी स्वर्ग जाने में इंकार करता है और चुनौती पूर्ण स्वर में परीक्षक में अपने सत्य की परीक्षा देने को कहता है। अंत में नाटककार एक ऐसे राम-राज्य को कल्पना या कामना करता है जिसमें, “अब कोई नहीं होगा इन्द्र, कोई नहीं होगा विश्वामित्र, सब होंगे हरिश्चन्द्र।” नाटक में नाटक के शिल्प वाले इस नाटक में लौका-लोक-शक्ति का प्रतीक है तो देवधर सत्ता-शक्ति का। जीवन गुरु में मध्यमवर्गीय बुद्धिजीवी का अनिश्चय और भटकाव अभिव्यक्ति पाता है। रोहित के चरित्र और हरिश्चन्द्र द्वारा स्वर्ग के अस्वीकार को छोड़ दें तो

कह सकते हैं कि पौराणिक कथा को बिना तोड़े-मरोड़े नाटक-कार ने उसकी समकालीन व्याख्या प्रस्तुत करने में पर्याप्त सफलता प्राप्त की है। शिल्प की दृष्टि में यह पूर्णतः मौलिक और अपनी धरती से उपजा अभिनव रंग-प्रयोग है जिसमें नौटकी, रामलीला, पारसी और यथायंवादी शैलियों का सम्मिश्रण किया गया है। परन्तु एक सत्य हरिश्चन्द्र डा० लाल की अत्यन्त प्रौढ़ रचना होने के बावजूद दोनों से मुक्त नहीं है। नाटक का मूल और आधारभूत कथ्य समकालीन सामाजिक-राजनैतिक विडम्बना में सम्मिश्रित है परन्तु नाटक में पौराणिक हरिश्चन्द्र की समान्तर सदृश कथा अधिक महत्त्व पा गई है। जीवन और जगत् संबंधी गंभीर दार्शनिक मवाद पात्रों के जीवन-विकास में सहज उद्भूत नहीं होते। अतः बार-बार आरोपित से प्रतीत होने लगते हैं। घटी घण्टी के साथ ब्रज-अवधों के भाषा-प्रयोग संगत और महत्त्वपूर्ण है परन्तु उनका समर्थ रचनात्मक उपयोग नहीं किया जा सक्त है। विविध रंग-शैलियों के जोड़ भी अलग-अलग दिखाई देते हैं। इसके अतिरिक्त इस नाटक की एक बहुत बड़ी सीमा यह भी है कि इसे आद्यन्त जिस काव्य के मूत्र में पिरोया गया है उस विधा पर रचनाकार का पूरा अधिकार नहीं है और गीतों के अश्रु यति-भग अथवा छंदभग के कारण पाठक-दर्शक की सहृदयता को आघात पहुँचाते हैं।

यक्ष-प्रश्न और उत्तर-युद्ध

अपने समय के प्रश्नों से जूझते, उत्तरदायित्वपूर्ण एवं समाजचेता रचनाकार डा० लाल की गम्भीर सोच का जीवन्त परिचय हमें उनके दो लघु-नाटकों यक्ष-प्रश्न और उत्तर-युद्ध में भी मिलता है।

ये दोनों नाटक अलग-अलग भी हैं और एक भी। कथा-क्रम की दृष्टि से पहले, उत्तर-युद्ध फिर यक्ष-प्रश्न। उत्तर-युद्ध का आरम्भ उस पौराणिक कथा-चिह्न से होता जिसमें वनवासी पांडव द्रोपदी को स्वयंवर से जीतकर अपनी लौपड़ी पर लौटते हैं और माँ कुत्ती भीतर से अनजाने ही उन्हें लाई वस्तु परम्पर बराबर बाँट लेने को कह देती है। 'उद्धाटन' में विद्रूपक के माध्यम से प्रस्तुत यह घटना या दुर्घटना नाट्यारम्भ से पहले ही घटित हो चुकी है और इसके बाद सम्पूर्ण नाटक पौराणिक पात्रों और परिवेश के बावजूद नाटक-कार की कल्पना कर आधारित समकालीन राजनीति का नाटक है। द्रोपदी के विभाजन की लेकर पाँचों पांडव हतप्रभ और विचार-मग्न हैं। विद्रूपक शरारत और चुहल-भरे अंदाज में एक-एक को द्रोपदी के पास यह जानने को भेजता है कि आखिर उसके विचार क्या हैं और वह स्वयं क्या चाहती है? अपने-अपने ढंग से वह सब अपने प्रश्नों का एक ही उत्तर लेकर लौटते हैं और वह उत्तर है 'युद्ध'। अधर्मी और बर्बर से संधि का क्या अर्थ है? शक्तिहीन और शक्तिशाली के बीच मैत्री कैसे सम्भव है? धर्म और अधर्म में कैसा सामंजस्य? अन्याय, अत्या-

चार और अपमान को चुपचाप सहन करने में कौन-सी धीरता है ? और इन सवालों का द्रोपदी के पास एक ही जवाब है, 'युद्ध ही पहला और एकमात्र अतिम धर्मवद्ध कार्य है।' माँ की दृष्टि में द्रोपदी 'निष्ठा' है जो पाँचों को जोड़ती है परन्तु आत्म-विश्वासहीन पाँडवों के लिए 'सत्ता' बन गई है जिसे हथियाने के लिए वह परस्पर फूट और ईर्ष्या की आरी से कटकर घंटते चने जाते हैं। द्रोपदी को दुःशासन खींचे लिए जा रहा है और पाँडव एक-दूसरे पर दोषारोपण करते हुए गम्भीर विचार-विमर्श तथा वाद-विवाद में व्यस्त हैं। यह स्थिति किमी अतीत की नहीं आज की है, ये पात्र महाभारत के नहीं स्वातन्त्र्योत्तर भारत के हैं। द्रोपदी की चीख आज भी इस समय भी मुनाई दे रही है और हम सब पाँडव बने अपनी कायरता को दर्शन और सिद्धान्त की ओट में छिपाए परिस्थितियों को कोसने में व्यस्त हैं। यहाँ तक पहुँचकर द्रोपदी का प्रतीकत्व बहुत व्यापक और विराट हो जाता है।

यक्ष-प्रश्न भी लगभग इसी प्रकार की भावभूमि और शिल्प का नाटक है। पात्र भी वही हैं। भीम, अर्जुन, नकुल और सहदेव अपनी प्यास की तीव्रता और शक्ति की मशगलता में यक्ष-प्रश्नों को उपेक्षित कर जल पीते हैं, जो विष बनकर उनकी मृत्यु का कारण बनता है, क्योंकि यक्ष समय है और जो समय के प्रश्नों का उत्तर नहीं देता उसके लिए समयकाल हो जाता है। युधिष्ठिर यक्ष प्रश्नों के सगत उत्तर देकर न केवल अपनी प्यास बुझाते हैं अपितु मृत भाइयों को भी पुनः जीवन करवा लेते हैं। उत्तर-युद्ध की तरह यहाँ भी समस्या यही है कि 'सब चाहते हैं, उत्तर कोई और दे। कोई और आकर उत्तरदायी बने।' सबको अपनी और केवल अपनी प्यास की विन्ता है। वह 'मैं' से 'हम' 'नहीं' बनना चाहते और अलग-अलग मरते चले जाते हैं। नाटक के प्रश्नोत्तरों में प्रासंगिकता और मौलिकता है परन्तु वे बहुत अधिक उलझी हुई रहस्यात्मक सी भाषा के कारण गम्भीर और गहरे होने का आभास देकर बिना कोई तीव्र प्रभाव डाले ऊपर से निकल जाते हैं। पात्रों की चारित्रिक रेखाएँ स्पष्ट नहीं हैं और सभी पात्र एक सी भाषा और सवाद-लय का प्रयोग करते हैं।

इन नाटकों की सबसे बड़ी शक्ति है इनका आडम्बरहीन खुला रंगमंच, इनकी सहज गति, आन्तरिक ऊर्जा और समकालीन प्रामाणिकता। रंगमंचीय काव्य के स्तर पर जीवन की सार्थकता की तलाश के ये दोनों नाटक अपने कलेवर के कारण डा० सान के अन्य बड़े नाटकों की अपेक्षा अधिक सघन और अन्विति की दृष्टि से अधिक प्रभावपूर्ण हैं। प्रभावपूर्ण और जीवन्त नाट्य-भाषा की तलाश केवल डा० लाल ही नहीं समकालीन हिन्दी नाटककारों के लिए एक बहुत बड़ी चुनौती है। और निस्संदेह इसे समृद्ध करने के लिए हिन्दी बोलियों का इस्तेमाल कई स्तरों पर और कई दृष्टियों से नये आयाम उद्घाटित कर सकता है परन्तु इसका अर्थ इस प्रकार के भाषा प्रयोग कतई नहीं हो सकता :

“दुहाई । गोहार लागो गोहार । समझाओ इन्हें । पर कौन समझाए । कौन लगे इनके मुँह ? कौन कहे आपन कपार तोड़वाए । अभीसे जव इनकी यह हालत है । अरे सुनिए तो । क्षमा-क्षमा ।” तद्यु कलेवर के बावजूद इन नाटकों में अभी दोहराव और फैलाव शेष है। अच्छा होता यदि नाटककार इन्हें और छोटा कर के अधिक पैना एवं सघन बना पाता ।

कथा एक कंस को

यदि आपने पिछले दिनों पत्र-पत्रिकाओं में प्रकाशित आपात्काल की अन्तर्कथाएँ पढ़ी—सुनी हैं तो दया प्रकाश सिन्हा के नये नाटक कथा एक कंस की को आप निस्संदेह उम्मी स्थिति पर लिखा गया एक अत्यन्त सामयिक, चुनौतीपूर्ण, साहित्यिक और उत्तेजक नाटक ही कहेंगे और यह तथ्य आपके लिए आश्चर्यजनक और अविश्वसनीय होगा कि यह नाटक वास्तव में पहली बार नटरेग के जनवरी-दिसम्बर १९७६ के अंक में प्रकाशित हुआ था और पुस्तकालय रूप में दो वर्ष बाद जन-सामान्य के सामने आया है । यहाँ नाटककार कंस और कृष्ण की पौराणिक कथा को आधुनिक वैज्ञानिक दृष्टि से व्याख्यायित करते हुए उसे इस रूप में प्रस्तुत करता है कि द्वारक युग की वह कथा देश और काल की सीमाओं को तोड़कर मानव-जीवन के कुछ शाश्वत प्रश्नों और उसके जटिल मनोविज्ञान के विडम्बनापूर्ण रूपों से नाटकीय साक्षात्कार का सफल माध्यम बन जाती है । ‘कंस’ यहाँ किसी व्यक्ति-विशेष का बोधक न होकर किसी भी निरंकुश, अत्याचारी और अन्धधो शासक का प्रतीक है तो ‘कृष्ण’ इससे उद्धारकर्त्ता का प्रतीक । परन्तु इन नाटक की मूल शक्ति ‘कंस’ और ‘कृष्ण’ (जो एक ही द्वार मच पर नहीं आते) के बाह्य सघर्ष में न होकर स्वयं कंस के भीतर की सद् और असद् वृत्तियों के द्वन्द्व और एक कलाप्रिय, भावुक, सुन्दर एवं स्त्रीयोचित करुण-कोमल स्वभाव के सामान्य व्यक्ति कंस के क्रमशः महाराजाधिराज कंस और फिर भगवान् श्री कंस बनने की उलझी हुई और लम्बी प्रक्रिया के मनोवैज्ञानिक उद्घाटन में निहित है ।

अपने ही दिवा स्वप्नों में डूबा भयाक्रान्त, शिथिल, क्लेश और अपनी महत्वाकांक्षा की उपतब्धि के शिखर पर चढ़ा अकेला-नितांत अकेला और पराजित कंस अपने जीवन में पीछे मुड़कर देखता है और सोचने लगता है कि “कहा से प्रारम्भ होती है यह कथा ? एक साधारण मनुष्य की असाधारण महत्वाकांक्षा की कथा । एक साधारण मनुष्य के भगवान् बनने की कथा । एक घड़कते हृदय के तपते लहू के ठंडे होकर धीरे-धीरे पत्थर की तरह जमने की कथा । तिल-तिल कर, क्षण-क्षण मरने की कथा । जीवित ही मृत्यु-वरण की कथा ।” और इस तरह नाटककार छोटे-छोटे फ्लैश-बैक दृश्यों के द्वारा कंस के जीवन-विकास और मोड़ों के महत्त्वपूर्ण प्रसंगों का उद्घाटन करता हुआ उन

कारणों और परिस्थितियों को रेखांकित करता है, जिनमें कोई भी व्यक्ति 'कंस' बनने को मजबूर है। अवोध बालपन में पिता से मिले अपमान, लांछन, तिरस्कार और उपहास की प्रतिक्रिया में कंस केवल निर्ममता, हिंसा, हत्या, रक्तपात और क्रूरता को ही पुरुषत्व मानकर अपने पिता तक को घुटने टेकने और गिड़गिड़ाकर क्षमा-याचना के लिए विवश कर देता है। वह प्रतिशोध और महत्वाकांक्षा की ऐसी विकराल यात्रा पर निकल पड़ता है जिसमें उसे व्यापक हत्याकांड और अत्याचारों के माथ-माथ बाल-मखी प्रेमिका स्वाति की बलि देने और पत्नी अस्ति की अपने हाथों हत्या करने में भी सकोच नहीं होता। उसका दुर्दमनीय उद्दीप्त अहं स्वीकार करता है कि, '....जो मेरा गर्व सहन नहीं कर सकता, चाहे वह पत्नी हो, मित्र हो, बहन या पिता हो। उसे नष्ट होना ही है।' हत्याओं के इस लम्बे सिलसिले के अंतिम छोर पर पहुँच कर उसे परन्तु मगता है जैसे प्रत्येक हत्या आत्महत्या है और प्रत्येक अत्याचार आत्मघटना। दूसरों के लिए बनाए गये नरक में वह स्वयं जलने लगता है। कंस के जीवन की त्रासदी और विडम्बना यह है कि वह अपने शत्रु को बाहर तलाशता फिर रहा है जबकि वास्तव में उसके असली शत्रु—भय, आशंका, प्रतिशोध, घृणा और अविश्वास स्वयं उसके भीतर घिघमान हैं। भीतर की समस्या का बाहर से तलाशा गया हल कभी कारगर नहीं होता। और यह अमर 'खेल' यू ही चलता रहता है, कंस के ही शब्दों में, 'कंस का अत्याचार करना—और जनता का अत्याचारों से छुटकारा पाने का सपना देखना—हम दोनों ही खेल के नियमों से बंधे हैं।' कंस के अतिरिक्त स्वाति, अस्ति, प्रद्योत और प्रताप के चरित्र भी मनोवैज्ञानिक, जटिलतापूर्ण और नाटकीय सम्भावनाओं से युक्त हैं।

छोटे-छोटे पूर्व-दीप्ति के प्रसंगोद्घमों पर आधारित यह नाटक काफी सुनियोजित और सुगठित है। कम द्वारा पिता से अपने अपमान के प्रतिशोध का दृश्य और उग्रसेन का गुणापन जहाँ बहुत उत्तेजक और तनावपूर्ण है वहीं कंस के बालापन और देवकी के प्रसंग करुणा से भीगे हैं। लोक शैली में प्रस्तुत 'नृसिंहावतार' का नाटक कंस के सामने दर्पण रखता है तो अस्ति और स्वाति के कामनापूर्ण परन्तु करुण प्रसंग भी अपने में पर्याप्त रोचक और महत्वपूर्ण हैं। नाटककार रंगमंच के माध्यम में भलीभांति परिचित है। यही कारण है कि पात्रों की मुद्राओं और गतियों के वैविध्यपूर्ण नियोजन से लेकर अभिनटन मूक-नृत्य और फ्रीजिंग का सुचिन्तित प्रयोग इसमें हुआ है। नाटक की गति वृत्ताकार है। अतः आरम्भ और अंत की स्थितियों में कोई विशेष अन्तर नहीं है।

स्वाति के राजसी पूतना बनने की व्याख्या, युवा शक्ति और उसके विद्रोह की पहचान तथा पात्रों—विशेषतः कंस के चरित्र की मनोवैज्ञानिक ग्रन्थियों के विश्लेषणात्मक चित्रण में लेखक के जाँझुनिक दृष्टिकोण के सकेत मिलते हैं तो

ईश्वर के देश निकाले (मृत्यु) के प्रसंग में नीरशे तथा कना और सगीतादि पर प्रतिवध लगाने में औरंगजेब की याद ताजा हो जाती है ।

पाथों और उनकी मन:स्थितियों-परिस्थितियों के अनुसार भाषा और संवादों का स्वरूप निर्धारित हुआ है । प्रौढ़ कम के संवाद अपेक्षाकृत लम्बे हैं और उनकी भाषा पारसी नाटकों के पुनरुक्ति-प्रधान, भावातिरेक में फूले हुए संवादों के समान प्रतीत होती है । स्वाति और कम तथा कम और अस्ति के भावनापूर्ण काव्यात्मक संवादों में साहित्यिकता का अतिरिक्त मोह भी अखरता नहीं है । मेरे विचार में उच्चारण मौल्य, संज्ञाओं के अनुरूप स्वरों के उतार-चढ़ाव, बोलचान की लय तथा मन:स्थिति के सम्पूर्ण नाटकीय सम्प्रेषण की दृष्टि से जगत में अकेले छोड़ दिए गए बालक कंस का भवाद सम्भवतः इस नाटक का सर्वश्रेष्ठ भवाद है । शेष अधिकांश संवाद भी चुस्त-दुरुस्त हैं और उनकी भाषा भी सामान्यतः नाटकीय ही है । हा, दो-एक स्थानों पर भवादों का गठन अवश्य गड़बड़ा गया है, जैसे-कंस से देवकी का यह कथन, '.... कि अपनी दुलारी बहन की नदी में गिरी गुड़िया लाने की नदी में कूद पड़ने वाले भाई का स्नेह केवल स्वाग था ।' यहाँ अभिनेता यदि 'बहन की' के बाद सायास विराम न दे तो भास का अनायास विराम 'बहन की नदी में' के बाद जा पड़ेगा और अर्थ का अनर्थ हो जायेगा ।

नाटक में कंस के मंत्री प्रलम्ब, सेनापति प्रद्योत तथा मागध सेनापति बाहुक का परिचय बहुत बाद में दिया गया है तथा 'ध्वजस्था' और 'स्थिति' की सूचना देने के प्रसंग में भागते हुए उनके 'प्रवेश' और 'प्रस्थान' उनकी गरिमा तथा मर्यादा के अनुकूल प्रतीत नहीं होते । यूँ इस प्रसंग में 'विद्रोहियों ने तथा विद्रोहियों का' सम्बन्धी चित्रण नाटकीय है परन्तु प्रस्तुतीकरण में जरा-सी कमजोरी इसे मंच पर हास्यास्पद बना सकती है । इसी प्रकार मंच पर उपस्थित प्रौढ़ कम का पाँच वर्ष के बच्चे की तरह पिता उग्रसेन से चिपटना भी सगत और अपेक्षित प्रभाव नहीं डालेगा । कंस के बाल्यकाल से लेकर प्रौढ़ावस्था तक के विभिन्न चरण इसमें हैं जिनमें आयु तथा वस्त्रों के अंतर को बनाए रखना लगभग असंभव है । इसलिए प्रस्तुतीकरण की दृष्टि से या तो कंस की भूमिका दो-तीन व्यक्तिओं को करनी पड़ेगी या फिर इसे रेडियो, टी०वी० या फिल्म के माध्यम से ही प्रस्तुत किया जा सकेगा । अधिक से अधिक युवावस्था और प्रौढ़ावस्था का अन्तर तो शायद श्रेष्ठ अभिनय से फिर भी निभाया जा सके परन्तु बचपन से प्रौढ़ावस्था तक की यात्रा तो बहुत कठिन और दुरूह है । इसके अतिरिक्त वर्तमान और अतीत का अंतर भी स्पष्टतः प्रकट नहीं किया गया है, निर्देशक और विशेषतः अभिनेताओं की सुविधा की दृष्टि से यह आवश्यक था । संभवतः यही वे प्रमुख कारण हैं कि अत्यधिक उत्तेजक कथ्य के बावजूद पिछले लगभग चार-पाँच वर्षों में इसे कहीं भी प्रस्तुत नहीं किया गया ।

युद्धमन

प्रशंकु, अलतगोजा तथा शाह में मात जैने चर्चित एवं प्रयोगघर्मी नाटकों के रचनाकार बृजमोहन शाह का नया नाटक युद्धमन केवल युद्ध ही नहीं युद्ध के मनोवैज्ञानिक-राजनीतिक कारणों और उसके रंगटे छड़े कर देने वाले अमानवीय एवं भयावह परिणामों का तथ्यात्मक और प्रभावपूर्ण चित्र प्रस्तुत करता है। नाटककार का दृष्टिकोण व्यापक तथा वैज्ञानिक है और उसका सरोकार व्यक्ति, समाज और देश की सीनाएँ लाच कर समस्त मानव-जाति तथा उसके भविष्य में हैं। हिन्दी नाटक और रंगमंच के लिए यह एक अभूतपूर्व और अनूठा अनुभव है। स्वयं नाटककार के शब्दों में, युद्धमन काल्पनिक कथा-साहित्य या युद्ध-विशेष में रत दो मुल्कों की क्रिया-प्रतिक्रिया का मात्र अनुश्रवण नहीं है वरन् युद्ध-काल में मानव कार्य-व्यापार नित अनुभवों का वह प्रलेख है जो पिछले कई वर्षों में मेरे मन-भस्तिष्क को साल रहा था। इसमें युद्ध के समय मानव-मन की प्रक्रिया व कृत्य के वे वास्तविक शब्द, घटनाएँ, आकड़े और कारनामे हैं जिन्हें मैंने कतिपय स्रोतों से लिया है। अतः नाटक का हर दृश्य युद्ध काल में विश्व के किसी न किसी मुल्क की घटना की तस्वीर तेषा करता है।" नाटक में कुल ग्यारह दृश्य हैं जिनमें नाटककार ने अज्ञात, शरणार्थी कैप, घर (एक दो तीन) बाजार, घूसेवाजी का अखाड़ा, बुद्धिजीवियों की सभा तथा युद्ध के तीन अलग-अलग दृश्यों के माध्यम से विविध स्तरों पर युद्ध का फायदा उठाते स्वार्थी राजनीतिज्ञों और अट्टाहारी व्यापारियों, अपने सक्षीर्ण हितों की रक्षा और झूठी निजी सुरक्षा से आश्वस्त आम आदमियों, बौद्धिक अग्राशी में लिप्त बुद्धिजीवियों और युद्ध की यातना को बेहू पर झेलने सैनिकों के साथ-साथ उसके त्रासद परिणामों को तन मन के धरातल पर वर्दीशत करते उनके बन्धुबाधवों और माँ-बाप के जीवन के विविध रंग-रूपों को पूरी जीवन्तता और नाटकीयता से प्रस्तुत किया है।

वी० एम० शाह को रंगमंच का सीधा और व्यवहारिक अनुभव है। तकनीकी दृष्टि से डाक्यूमेंटरी शिल्प से आरम्भ होने वाले इस नाटक में उन्होंने रेडियो, रंगमंच और सिनेमा का रचनात्मक मिश्र-प्रयोग किया है। लेविटीनेट द्वारा किये गए हत्याकांड के मुकदमे के दृश्य की समाप्ति के बाद सम्पूर्ण नाटक पलेश बैंक पश्चति में खुलना है और दसवें दृश्य में प्रेक्षकों को भी नाटक का मोघा भागीदार बना लेता है। भाषा में फौज और युद्ध-क्षेत्र के तकनीकी शब्दों, गालियों और अप्रेजी शब्दों तथा वाक्यों के बहुविध प्रयोग से चरित्रों तथा वातावरण को प्रामाणिकता दी गई है। यूँ, सामान्यतः उर्दू शब्द-बहुल बोलचाल की ही भाषा का प्रयोग किया है और 'आप आर्डर दीजिए' सर।; "खाना खाओ सनी, खाना।" 'आइ विल गिव यू वम्बू।' इत्यादि तकिया-कलाम पात्रों की चरित्रिक

विशेषताओं से जुड़कर हास्य की सृष्टि में भी सहायक होते हैं। संवादों में चुस्ती और बोलचाल की सहज-जीवन्तता है।

सोमे की घड़ी, मोम का अकेलापन और मृत्यु, बूढ़े-बुढ़िया की प्रासदी पानी के लिए प्यासे सैनिकों की झड़प और लेफ्टिनेंट का पत्नी-प्रेम जैसे प्रसंग बहुत मार्मिक और सुन्दर हैं परन्तु युद्ध-भूमि के दृश्यों में एकरसता और पुनरावृत्ति है तथा कहीं-कहीं अत्यधिक आकड़ेवाजी भी गीरस लगती है। नाटक को सम्पादित किया जाना आवश्यक है।

एक और द्रोणाचार्य

अपने जीवन के चालीस वर्ष पूरे कर चुकने के बाद सन् १९७२ से अचानक नाट्य-लेखन आरम्भ कर सत्रको चमत्कृत कर देने वाले नाटककार डॉ० शंकर शेप ने बिन झाती के दीप, फंशे, खजुराहो का शिल्पी, मायावी सरोवर, फ्राक्टो-पत्त, अनिकेत ('घरोंदा' नामक फिल्म जिस पर आधारित है) तथा एक और द्रोणाचार्य जैसे नाटकों से पर्याप्त ख्याति अर्जित कर ली है।

मदरंग जनवरी-दिसम्बर १९७६ में प्रकाशित शंकर शेप का नाटक एक और द्रोणाचार्य महाभारत की एक समानान्तर कथा के माध्यम से आज के तथाकथित बुद्धिजीवी के समझौतावादी चरित्र की विडम्बना को नाटकीय ढंग से प्रस्तुत करता है। नाटककार ने अरविन्द, लीला, प्रेसीडेंट, अनुराधा और चद्रू के समान्तर द्रोणाचार्य, कृपी, दुर्गोधन, द्रौपदी और अश्वत्थामा के प्रासंगिक और सटीक दृश्य प्रस्तुत करके समकालीन नाटको में इतिहास-प्रयोग का एक नया पहलू प्रकट किया है।

अरविन्द एक निजी महाविद्यालय का आदर्शवादी प्रोफेसर है, जो परिस्थितियों के दबावों और जीवन के छोटे-छोटे सुखों के लिए सत्ता (अध्यक्ष) से समझौता करके प्रिंसिपल बन जाता है। उसकी पत्नी लीला और मित्र यदु उसे कभी भी न्याय और सत्य के पक्ष में अडिग नहीं रहने देते—मामला चाहे नकल का हो या बलात्कार का। ऐसे मौकों पर वे सदा उसे विमलेन्दु की याद दिलाते हैं जिसे गुंडों ने बीच चौराहे पर भार डाला था। न्यायप्रिय, सवेदनशील, ईमानदार और सच्चा व्यक्ति होने के बावजूद—अरविन्द कोई साहसी निर्णय नहीं ले पाता और विरोध की तकलीफदेह भाषा की जगह समझौते की सुविधाप्रद भाषा बोलने लगता है और सत्ता के कभी न टूटने वाले चक्रव्यूह में फँसकर मात्र 'बड़े-बड़े निरर्थक' शब्द थूकने वाला नपुंसक बुद्धिवादी बनकर रह जाता है। राज्याध्यक्ष लेकर या अर्द्ध-सत्य अथवा असत्य का सहारा लेकर विजयी होने वाला कोई भी द्रोणाचार्य या युधिष्ठिर यदि आने वाली पीढ़ी से सत्यनिष्ठ और ईमानदार होने की अपेक्षा करता है, तो यह उसकी मूर्खता है। अंत तक पहुँचते-पहुँचते नाटककार अरविन्द और द्रोणाचार्य के साम्य के आधार पर

पुराण और वर्तमान की एकता को मुखर होकर प्रतिष्ठित करता है, "तू द्रोणाचार्य है। व्यवस्था और सत्ता के कोडो से पिटा हुआ द्रोणाचार्य—इतिहास की धार में लकड़ी के ठंठ की तरह बहता हुआ, वर्तमान के कगार से लगा हुआ मड़ा-गला द्रोणाचार्य। व्यवस्था के लाइटहाउस से अपनी दिशा भागने वाले टूटे जहाज-सा द्रोणाचार्य।" नाटक 'पूर्वादि' और 'उत्तरार्द्ध' नामक दो भागों में विभक्त है। यथार्थवादी दृश्य-बंध की जकड़ से स्वयं को मुक्त करके नाटककार ने कल्पनापूर्ण प्रकाश-संयोजन, संगीत तथा न्यूनतम मंच-उपकरणों के उपयोग से अतीत और वर्तमान के लगभग साथ-साथ लगातार चलते दृश्यों को प्रस्तुत करने में सफलता प्राप्त की है। पुराण-प्रसंगों के सुल्लेखार्थक, दिवास्वप्न-दृश्य और जेल की कोठरी तथा कोर्ट के दृश्यों से शिल्पगत वैविध्य पैदा किया गया है। परन्तु अरविन्द और द्रोणाचार्य के साम्य को बहुत दूर तक घसीटने तथा अत्यधिक मुखरता और पुनरावृत्ति के कारण नाटक का समय प्रभाव कम हो गया है। पौराणिक और समकालीन दृश्यों में यदि भाषा का अंतर भी रखा जा सकता तो सम्भवतः रचना अधिक रोचक और कलात्मक हो सकती थी। विमलेन्दु की शारीराकृति का अत्यधिक प्रयोग भी एक स्थूल नाटकीय युक्ति के अतिरिक्त और कोई गम्भीर प्रयोजन पूरा नहीं करता। फिर भी, कुल मिलाकर डा० शेष को रंगमंच के माध्यम का अच्छा ज्ञान है और इस नाटक में उन्होंने उसका प्रभाव पूर्ण इस्तेमाल भी किया है।

अग्निश्लोक

दृश्य-काव्य के रूप में प्रचारित स्वर्गीय 'भारतभूषण' अग्रवाल की रचना अग्निश्लोक में रचनाकार ने राम और सीता के पौराणिक 'पात्रों' को आधुनिक दृष्टि से विशुद्ध मानवीय स्तर पर विश्लेषित करके उनके चरित्रिक अन्तर्विरोधों को रेखांकित करने का प्रयास किया है। तार्किकता और व्यंग्य भारत जी के प्रमुख गुण रहे हैं। इन्हीं के माध्यम से उन्हें निम्न सत्ता एवं महत्वाकांक्षा में प्रस्त राजा राम बनाम पत्नी सीता के सहज-स्वाभाविक प्रेम-सम्बन्ध तथा शासक और शासित के पारस्परिक रिश्तों के आन्तरिक संघर्ष को अभिव्यक्ति दी है।

अनेक प्रसंग और कथन ऐसे हैं जो स्पष्टतः समकालीन स्थितियों पर मीठा कमेट करते हैं। सीता के प्रश्न और आरोप बहुत संगत, तीखे और उत्तेजक हैं।

सीता को राम से सबसे बड़ी शिकायत यही है कि वह सदैव हर पल राजा ही बने रहे, कभी प्रेमी नहीं बन पाए। जिसे सीता ने तन-मन से सम्पूर्णतः चाहा वह उन्हें पहचानने तक में असमर्थ रहा। यहाँ आकर सीता और राम अपनी पौराणिक विशिष्टता छोड़कर सामान्य स्त्री-पुरुष की भूमिका में उतर आते हैं और रचनाकार उनके सम्बन्धों की बारीक छानबीन करने लगता है।

मुक्त छंद की सहज लय और बोलचाल की भाषा, ऊर्जा तथा गति के कारण आद्यन्त जीवन्तता बनी रहती है। सीता का विस्फोटक लम्बा एकालाप तथा राम का पञ्चाज्ञापपूर्ण आत्ममथन रचना के प्रभावशाली अंश हैं। अंत में राम को इस सत्य की उपलब्धि होती है कि—

.....जीवन की सच्ची अनुभूति ही

इस ग्रंथे युग की अकेली अग्नि-लोक है—

प्यार, सत्य मुक्ति उसी लोक पर मिलते हैं।

परन्तु नाटकीय स्थितियों के अभाव और पारस्परिक जीवन्त संघर्ष की न्यूनता के कारण, मेरा विश्वास है कि प्रस्तुति के समय मंच पर यह अग्नि-लोक बहुत बुझी हुई सी दिखाई देगी। इसके विषय में स्वयं रचनाकार का निष्कर्ष मुझे बहुत तटस्थ और सही प्रतीत होता है कि अपने वर्तमान रूप में, 'यह नाटक से अधिक खण्डकाव्य हो गया है।' सम्भव है यदि काल उन्हें थोड़ा समय और देता तो वह इसे एक समर्थ काव्य-नाटक के रूप में प्रस्तुत करने में सफल हो जाते।

हानूश

'हानूश' हिन्दी के सुप्रसिद्ध और प्रतिष्ठित कथाकार भीष्म साहनी का पहला नाटक है। यह १५वीं शताब्दी के एक ऐसे कुफलसाज (ताला बनाने वाले) की व्यथा-कथा है जिसने विषम परिस्थितियों से संघर्ष करते हुए अपनी जवानी के सत्रह-अठ्ठारह वर्ष चेकोस्लोवाकिया की पहली मीनार घड़ी बनाने में खपा दिए। अन्ततः जब वह कलाकार अपने मूजन में सफल हुआ और वह घड़ी प्राग की नगरपालिका की मीनार पर लगाई गई तो बादशाह ने प्रसन्न होकर एक ओर देश का गौरव बढ़ाने वाले उस गरीब कलाकार को पुरस्कृत और सम्मानित किया तो दूसरी ओर उसकी दोनों आखें निकाल लेने का हुक्म भी दे दिया जिससे वह और घड़ियां न बना सके। चेक-इतिहास की यह छोटी-सी (?) घटना ही नाटक हानूश की आधार-कथा है। १९६० के आसपास भीष्म साहनी जब चेकोस्लोवाकिया की राजधानी प्राग गए तो उनके मित्र कथाकार निर्मल वर्मा ने उन्हें हानूश की वह मीनार घड़ी दिखाई जिसके विषय में वह तरह-तरह की कहानियां प्रचलित हैं। कहानी उनके मन में लगातार उमड़ती रही, और उन्हीं के शब्दों में, "My curiosity led me to collect more material about the clock. I wrote to the Czech authorities who were good enough to send me a write-up. I also came across a book on tower-clock in the Municipal library of Bombay. The material contained details about the peculiarities of

Hanush's clock, but little about Hanush himself. One source mentioned him as a poor black-smith, while the other, as professor of Mathematics".

परन्तु विवेच्य रचना न तो कोई ऐतिहासिक नाटक ही है और न ही इसका मकसद हानूश की घड़ी या घड़ियों के आविष्कार की कहानी कहना है। इस दृष्टि से दो-एक तथ्यों को छोड़ इसमें सभी कुछ काल्पनिक है। 'नाटक एक मानवीय स्थिति को मध्ययुगीन परिप्रेक्ष्य में दिखाने का प्रयास मात्र है।' जो अनायास 'ताजमहल' के स्वप्न-दृष्टा कलाकारों की त्रासद नियति की याद ताजा कर देता है।

सरचनात्मक दृष्टि से हानूश तीन अंकों का एक यथार्थवादी नाटक है जिसके पहले अंक में एक, दूसरे में तीन और तीसरे में दो दृश्य हैं। समय के अन्तराल के हिसाब से प्रस्तुत नाटक के पहले अंक के आरम्भ में हानूश को घड़ी बनाते हुए तेरह वर्ष बीत चुके हैं। दूसरे अंक के पहले दृश्य में और पाच वर्षों के बीतने का उल्लेख है। इस प्रकार घड़ी बनाने में कुल अठ्ठारह वर्ष लगे। तीसरे अंक के पहले दृश्य में हानूश को अंधा हुए दो वर्ष गुजरने का संकेत दिया गया है। इस प्रकार कुल मिलाकर यह नाटक लगभग बीस वर्षों की कहानी कहता है। नाटक का आरम्भ हानूश के साधारण से कमरे में होता है जिसमें हानूश की पत्नी कात्या और हानूश के बड़े भाई पादरी के पारस्परिक सवादों के माध्यम से एक कलाकार (हानूश) के विवश जीवन पर पड़ने वाले आर्थिक दबावों तथा उसके पारिवारिक तनावों का मार्मिक चित्रण किया गया है। हानूश और बूढ़े लोहार के वार्तालाप से हानूश की लगन, गम्भीरता, तल्लीनता, आत्म-सम्मान, विवशता और विपरीत परिस्थितियों के बावजूद एक सच्चे कलाकार की दुर्दमनीय सिसृच्छा से हमारा साक्षात्कार होता है। पादरी हानूश को घड़ी बनाने के लिए गिरजे द्वारा दी जाने वाली आर्थिक सहायता के बंद किए जाने की सूचना देकर उसे घड़ी के बजाए ताले बनाकर ठीक से अपने परिवार का भरण-पोषण करने का परामर्श देता है। परन्तु बूढ़ा लोहार पूर्णतः हतोत्साहित और आर्थिक दबावों से पराजित हानूश को हर हालत में अपना काम जारी रखने की सलाह देकर प्रोत्साहित करता है; और कुछ न होने पर लोहारों की जमात से माली इमदाद दिलाने का आश्वासन भी देता है। काम चाहते जेकब को, कात्या की सलाह पर ताले बनवाने के इरादे से, हानूश अपने यहाँ नौकरी दे देता है और अंक के अन्त में कात्या हानूश को पारिवारिक उत्तरदायित्वों से पूर्णतः मुक्त करते हुए कहती है कि, "अब तुम आजाद हो, अपने बगीचे का इतजाम करो और घड़ी बनाओ। मैं तुमसे कभी कुछ नहीं कहूँगी..."।

दूसरे अंक के पहले दृश्य में नगरपालिका के सदस्य मिलकर हानूश की घड़ी को नगरपालिका की मीनार पर लगाने और घड़ी निर्माण को ध्वस्त

बनाकर उसके साथों को हथियाने की योजना बनाते हैं। चूँकि पिछले पाच सालों से नगरपालिका हानूश को बजीफा देती रही है, इसलिए उसकी घड़ी पर गिरजे वालों की अपेक्षा उन्ही का अधिकार अधिक है और उसे वे किसी भी तरह छोड़ने को तैयार नहीं हैं। यहां नाटककार ने व्यावसायिक शक्तियों और धर्म के पारस्परिक सघर्ष और दोनों द्वारा समान रूप से आम आदमी का शोषण करने के षड्यंत्र को जीवन्त अभिव्यक्ति दी है। दूसरे दृश्य में जन समुदाय द्वारा हानूश के सम्मान, यान्का (हानूश की बेटी) तथा जेकब के स्नेह-सम्बन्ध की झलक और कामयाबी के कारण पति-पत्नी के सुधरे हुए रिश्ते के साथ-साथ नगरपालिका के समारोह में हानूश के सम्मानित होने की तैयारी का रोचक चित्रण हुआ है। तीसरे दृश्य में, हानूश और उसकी अद्वितीय घड़ी से प्रसन्न होकर महाराज उसे एक हजार सोने के मोहरे तथा दरवारी का रुतबा अता फरमाते हैं तथा घड़ी की देखभाल के लिए हानूश का महीना भी बाँध देते हैं। परन्तु और घड़ी-घड़िया बनाने के संदर्भ में महाराज यह हुक्म भी तत्काल देते हैं कि, "इस आदमी को और घड़िया बनाने की इजाजत नहीं होगी। इस हुक्म पर अमल करवाने के लिए—(थोड़ा ठिठक कर) हानूश कुफलसाज को उसकी आंखों के महसूम कर दिया जाए। उसकी दोनों आंखें निकाल दी जायें।" अपनी शक्ति को बनाए रखने के लिए सत्ता किस प्रकार आर्थिक, सामाजिक और धार्मिक शक्तियों के पारस्परिक सघर्ष और विरोध का फायदा उठाकर अपना उल्लू सीधा करती हैं; किस तरह वह कला और कलाकार का इस्तेमाल अपने निजी हितों की रक्षा के लिए करती है और उसके सामने बड़े से बड़ा कलाकार कितना विवश और निरोह है, इस सब का प्रस्तुतीकरण तीसरे दृश्य में अत्यन्त नाटकीयता से हुआ है।

तृतीय अंक के पहले दृश्य में हानूश की अधता और उसके राजदरवारी होने की विडम्बनापूर्ण स्थिति का करुण चित्रण किया गया है। घड़ी और अपने जीवन को लेकर उसके अन्तर्द्वन्द्व की अभिव्यक्ति कात्या के इस कथन में द्रष्टव्य है, "घड़ी को लेकर वह कुडता है, मन-ही-मन छटपटाता है, उसे तोड़ने की कोशिश भी करता है। पर उसकी जान घड़ी में ही है। उसकी आवाज सुनकर ही वह जी रहा है..." उसका मित्र ऐमिल उसे इस त्रासद स्थिति से बचाने के लिए कात्या को राय देता है कि वह अपने परिवार को लेकर पड़ोसी राज्य तुना में भाग जाए, जो एक घड़ी के निर्माण के उद्देश्य से हानूश को सम्मानपूर्वक आश्रय देने को तैयार है। अपनी सुविधापूर्ण वर्तमान स्थिति से सतुष्ट कात्या ऐमिल की राय को पूर्णतः अस्वीकार कर देती है परन्तु तभी प्रतिशोध लेने के इरादे से जानबूझकर राजा को सवारी से टकराकर हानूश घायल हो जाता है और पति की दयनीय स्थिति से कातर कात्या देश छोड़ने को सहमत हो जाती है। घड़ी के रहस्य को जानकर (हानूश का शिष्य) जेकब

तुला के सौदागर के साथ भाग जाता है। ठीक इसी समय घड़ी खराब हो जाती है और उसे तोड़ने के लिए आकुल अंधा हानूश हथौड़ा उठाता तो है मगर उसे चला नहीं पाता और तीसे अन्तर्द्वन्द्व तथा मंघर्ष के बाद अन्त में उसे ठीक कर देता है। परन्तु ठीक तभी बादशाह का एक प्रतिनिधि अधिकारी उसे जेकब को वहाँ से भगाने और स्वयं भी बादशाह सलामत के हुनम की गिलाफ-वर्जी करने की साजिश से शामिल होने के जुर्म में पकड़ने आ जाता है; और तब हानूश आश्वस्त भाव से स्वयं को समर्पित करते हुए कहता है कि, "महाराज का हुनम सिर-आँखों पर। मैं हाजिर हूँ घड़ी बन सकती है, घड़ी बन्द भी हो सकती है। घड़ी बनाने वाला अंधा भी हो सकता है, मर भी सकता है। लेकिन यह बहुत बड़ी बात नहीं है। जेकब चला गया ताकि घड़ी का भेद जिन्दा रह सके, और यही सबसे बड़ी बात है।" इस किन्तु पर आकर यह नाटक श्रद्धा के सुप्रसिद्ध नाटक मैगोलियो के नायक की दाद दिलाने लगता है जहाँ किसी भी सत्यान्वेपी का सत्य और कलाकार की कला स्वयं अपने रचनाकार से बड़ी और महत्त्वपूर्ण हो जाती है।

स्थापत्य की दृष्टि से यह नाटक यद्यपि काफी चुस्त-दुरुस्त और कसा हुआ है परन्तु मेरे विचार से दूसरे अंक का पहला दृश्य बोझिल और मात्र वातावरण पर आधारित होने के कारण शिथिल-नीरस है। पहले अंक में यान्का का एक प्रवेश-प्रस्थान भी दोषपूर्ण है। पृष्ठ ६ पर 'कात्या चुपचाप यान्का को लेकर पिछले दरवाजे से घर के अन्दर चली जाती है।' पृष्ठ २१ पर अचानक यान्का का सम्वाद आ जाता है जब कि वहाँ तक उसके पुनः प्रवेश का कोई संकेत नहीं है और न ही उसका कोई संवाद है। अति-संक्षिप्त भूमिकाओं के कारण ही संभवतः हुआ कि, जान, शेव चैवचेक, जार्ज और टावर जैसे पात्रों का अलग-अलग व्यक्तित्व भी स्पष्टतः प्रतिष्ठित नहीं हो पाता। दिल्ली की रण-संस्था अभियान द्वारा रजिन्दरनाथ के निर्देशन में प्रस्तुत यह नाटक की प्रथम प्रस्तुति मेरे इस कथन की गवाह है। दृष्टात्मकता के अभाव में यह अंश उबाऊ वाद-विवाद मात्र बनकर रह गया था।

चरित्रांकन के घरातल से हानूश का चरित्र इस नाटक की सबसे बड़ी उपलब्धि है जिसमें एक कलाकार की सामर्थ्य और सीमा, मंघर्ष और पराजय, असहनीय दबाव-तनाव और दुर्दमनीय मृजनेच्छा, उसकी विवशता और अजेयता के एक साथ दर्शन होते हैं। पति को हृदय से प्यार करती किन्तु परिस्थितियों से अकेले लड़ने में असमर्थ कटु हो गई कात्या का चरित्र भी अत्यन्त मनोवैज्ञानिक, संस्था और मानवीय है। हाँ, बूढ़े लोहार के सम्वाद कहीं-कहीं अति गहन-गम्भीर, सुसंस्कृत और भारी-भरकम होने से आरोपित प्रतीत होने लगते हैं। जब कि इसी प्रकार के संवाद पादरी के मुख पर अजीब नहीं लगते।

मध्ययुगीन परिवेश और विदेशी पात्रों के कारण ही नाटककार ने सम्भवतः

उर्दू बहुत हिन्दुस्तानी भाषा का प्रयोग किया है, जो आम बोलचाल के बहुत निकट है परन्तु मेरे विचार से हानूश की भाषा एकदम साफ-सुथरी, सरल, सहज और प्रभावमयी होने के बावजूद मूलतः नाटक की अपेक्षा कथा-साहित्य के अधिक निकट है। उसमें यथार्थवादी नाटक के तनाव को बहन करने की शक्ति और बोलचाल का भ्रम बनाए रखने के बावजूद सृजनात्मक एवं बहु-अर्थ छाया सपन्न होने के गुणों का भी अपेक्षाकृत अभाव है। सभी चरित्रों के सम्वादों का ग्राफ लगभग समान है और सम्वादों में चरित्रों की आन्तरिकता से उत्पन्न होने वाले उस सूक्ष्म लय-विधान के भी यहाँ दर्शन नहीं होते, जो हिन्दी में मोहन राकेश के नाटकों की सबसे बड़ी उपलब्धि बन गए। परन्तु यह एक आश्चर्यजनक सत्य है कि तीव्रता, क्षिप्रता, चमक, व्यञ्जना, नाट्य-विडम्बना और गहन-अर्थ-गर्भी मुखर मान वाली विस्वात्मक नाट्य-बाधा के अभाव के बावजूद हानूश एक सार्थक और गम्भीर नाट्यानुभूति देने में समर्थ एक महत्त्वपूर्ण नाटक है। इसकी प्रभविर्णुता का मूलाधार भाषा की नाटकीयता की अपेक्षा स्थितियों की नाटकीय-तीव्रता और केन्द्रीय चरित्र की मार्मिक विडम्बना का कलात्मक चित्रण ही अधिक है। निःसंदेह इन दिनों प्रकाशित होने वाले तमाम मौलिक हिन्दी नाटकों में हानूश सर्वाधिक उल्लेखनीय और चर्चित नाटक रहा है।

तीन एकांति

विशुद्ध नाटक और कहानी के बीच है निर्मल वर्मा की पुस्तक तीन एकांति। इसमें कहानीकार निर्मल वर्मा की एकांतापपूर्ण तीन कहानियों—धूप का एक टुकड़ा, डेढ़ इंच ऊपर और बोकएंड—के देवेन्द्र राज द्वारा परिकल्पित प्रस्तुति-आलेख सकलित है। ये कहानियों के नाट्य-रूपांतरण नहीं हैं। यहाँ कहानी के अपने मूल 'फार्म' में निहित कथ्य, शब्द और दृश्य को ही मंच पर स्थापित करने का अभिनव प्रयोग किया गया है। निर्मल वर्मा के शब्दों में, "कहानी के मूल स्वभाव को विकृत किए बिना उसे मंच पर इस तरह प्रस्तुत किया जाए, जहाँ वह एक ही समय में नाटक का 'इल्यूजन' दे सके और दूसरी ओर कहानी की आत्यंतिक 'फार्म' और लय को अक्षुण्ण रख सके।" अपने 'स्व' से वार्तालाप करते हुए इन कहानियों के पात्र अपने अतीत को वर्तमान में जीते हैं और अपनी भोगी हुई लाछना, पश्चाताप और विडम्बनाओं के माध्यम से आत्म-साक्षात्कार करते हैं। अकेलेपन का तीखा एहसास और आत्मकेन्द्रित पात्र का लम्बा एकांताप इन तीनों रचनाओं में समान रूप से विद्यमान है। जिन लोगों ने १ मई से ६ मई, १९७५ को राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय, दिल्ली में देवेन्द्र राज के निर्देशन में इन्हे मंच पर साकार होते देखा है वे इस बात को आसानी से समझ सकते हैं कि इन कहानियों के रगमंचीय रसोार ने किस प्रकार नाट्य-दर्शकों को प्रभावित करके हिन्दी रगमंच की समृद्धि का एक नया आयाम प्रस्तुत किया है।

काठ महल

प्रभात कुमार भट्टाचार्य का अभिशप्त यक्ष के नाम से मचित और काठ महल के नाम से प्रकाशित यह काव्य-नाटक अन्धधुंग परम्परा की एक अत्यन्त महत्वपूर्ण रचना है। मिथक और आधुनिकता के संयोग से निर्मित इस नाटक में नाटककार के अनुसार, "आम आदमी का मुक्ति के लिए भटकाव और संघर्ष कथा-बिन्दु है जिसके इर्द-गिर्द यह काव्य-नाटक रचा गया है। इस रचना का केन्द्र बिन्दु है वह आक्रामक व्यवस्था जो धार-धार मुगौटे बदलती है, और परिवेश की सतह पर, उसी के द्वारा योयो गई जड़ता में हलचल के जन्मते ही अपना सदर्भ बदल देती है। आदमी और व्यवस्था के बीच कणमण का ऐति-हासिक परिप्रेक्ष्य, और उसमें राजनीतिक सिद्धान्तों की भागीदारी, और दो अलग-अलग 'स्तरों' के निर्वाह में—यास्तविक के साथ मिथ को जोड़ना—यही था वह कैन्वस जिस पर यह काव्य-नाटक रचा गया।"

पाँच अंकों में विभक्त इस नाटक में रचनाकार ने एक साहित्यिक-मिथक सदर्भ के माध्यम से सामन्तवाद से लेकर प्रजातंत्र तक की इतिहास-यात्रा प्रस्तुत की है जिसमें पूँजीवाद, साम्यवाद, प्रगतिवाद, हेगेल, मार्क्स, नीत्शे, गांधी और फ्रायड इत्यादि सभी को समेटने का प्रयास किया है। प्रत्येक व्यवस्था यक्ष-मुक्ति या आम-आदमी के उद्धार के नाम पर सामान्य-जन को अधा-भूँगा और बहुरा बनाकर अपना उल्लू सीधा करती है। एक लम्बे संघर्ष के बाद यक्ष को मह जीवन-सत्य उपलब्ध होता है कि—

शापद कठपुतली बने रहना

मेरी नियति का

एक मात्र निर्धारित सत्य है।

कथ्य के धरातल पर यह एक नाटकीय और विडम्बनापूर्ण स्थिति है और नाटककार ने अपने व्यावहारिक रंगमंच ज्ञान का भरपूर इस्तेमाल करते हुए इसे एक रोचक एवं प्रयोगधर्मी शिल्प-विधान में बाँधा है। प्रत्येक अंक के बीच कई एक दृश्य-परिवर्तनों की अलिखित योजना है जिन्हे प्रकाश-व्यवस्था के माध्यम से प्रस्तुत किया गया है।

सम्वाद मुक्त छंद में है और भाषा बिम्वात्मक। परिस्थिति और मन-स्थिति के अनुरूप लय-परिवर्तन की योजना की गई है। तीसरे अंक में ज्यादातर यक्ष का आत्म-चिन्तन और अन्तर्द्वन्द्व है जिसे नाटककार ने 'दूसरा', 'वह व्यक्ति' और 'अन्य व्यक्ति' जैसे पात्रों तथा फैंटेसी और स्वप्न दृश्यों जैसे शिल्प प्रयोगों से नाटकीय बनाने की कोशिश की है। इसी अंक के मध्य में यक्ष का १६८ पंक्तियों का लम्बा एकालाप है जिसे १२ 'पाँज' देकर, तोड़ा गया है। इस अंश की भाषा अत्यन्त साक्षणिक, प्रतीकमयी और काव्यात्मक है। शास्त्रीय, यथार्थवादी,

प्रतीकात्मक, लोकघर्मी और शैलीबद्ध नाट्य-रूढ़ियों के मौलिक प्रयोग से नाटक-कार ने विवेच्य कृति का अनूठा नाट्य-रूप उपलब्ध किया है।

अनेक स्थानों पर चरित्र-सृष्टि, संवाद-योजना, भाषा और उपमानों की दृष्टि से काठ महल भारती के अन्धायुग की याद दिलाता है।

भूमिका से स्पष्ट है कि नामकरण के लिहाज से अभिशप्त यक्ष से लेकर काठ महल तक की यात्रा भी काफी सम्बन्धी और दुविधापूर्ण रही है। व्याख्याकार विवेचक पात्र 'मेघ' के शब्दों में—

घनपति तब का
'खोलती सकड़ी का एक महल है,
जिसमें घनपति का अस्तित्व नहीं,
केवल हैं दीमक।
और जानते हो, यक्ष,
यह दीमक इसी सकड़ी में जन्मे हैं
पलते हैं इसी सकड़ी में
दीमक होते हैं हर काठमहल हैं।
इसलिए यक्ष
यह काठमहल स्वयं ढह जाएगा।
किन्तु ये दीमक
कहीं-कहीं फैलेंगे
यह देखना ही शेष।
दीमकों की शक्ति
यदि संगठित हुई
तो सघर्ष सम्बा होगा।

यहाँ एक प्रासंगिक प्रश्न यह उठता है कि व्यवस्था का यह 'काठमहल' यदि स्वपालित दीमकों के कारण स्वयं ही ढहेगा तो इस सघर्ष में यक्ष या आम-आदमी की भूमिका क्या है? एक तटस्थ प्रेक्षक होने के अतिरिक्त वह क्या कर सकता है? और नाटक में एक निर्णायक बिन्दु पर आकर यक्ष तथा मेघ यही करते भी हैं। क्या यह नपुंसक प्रतीक्षा एक प्रकार का भाग्यवाद ही नहीं है? इसमें सघर्ष की गुंजाइश ही कहाँ है? इसके अतिरिक्त, 'काठमहल' से जन्मे और उसे खाकर जीवित रहने वाले दीमक—आमात्य, विश्वकर्मा, देवराज—भला क्योंकर संगठित नहीं होंगे? यक्ष ने भले ही अपने सवालों को गिरवी रख दिया हो परन्तु पाठक-दर्शक अवश्य यह पूछना चाहेगा कि घनपति तथा राजपुरोहित को चुपचाप निकल जाने देने, मुक्ति रूपी प्रिया यक्षिणी के अपहरणकर्ता कुमार को अपनी आँखों के सामने भगा देने तथा दीमकों की संगठित शक्ति का अलका में बाँहि फैलाकर स्वागत करने और बाद में भागने वालों को ढूँढ़ने निकलने में कौन

सा तर्क एव संधर्प निहित है ? प्रत्येक संमर्पण एक अंधता है चाहे वह ईश्वर के प्रति हो, धनपति के प्रति या कुमार, गामवृद्ध अथवा मुक्तिदूत मेघ के प्रति; हर प्रतिबद्धता एक गुनामी है और मुक्ति-आशा एक खूबसूरत धोखा ! तब विकल्प क्या है ? क्या मनुष्य अपनी इस चिर-अभिषिप्त नियति को चुपचाप स्वीकार करके हाथ पर हाथ धरे बैठा रहे ? यदि नहीं तो संधर्प कैसे करे ? अकेले लड़ना आत्मघात है और सगठित होने का कोई सही आधार दिखाई देता है—विशाल और वामन के माध्यम में । परन्तु एक तो अभी उनके हाथ में सत्ता आई नहीं, इसलिए उनकी परिणति का अनुमान कठिन है । दूसरे, जो इतनी आसानी से उपेक्षित और पराजित हो सकते हैं—क्या उनसे कोई उम्मीद रखना उचित होगा ?

मुक्तिदूत यदि मेघ है तो धरती से उसका कोई अटूट-बुनियादी रिश्ता नहीं है । यह अपनी सुविधानुसार आता और जाता रहेगा । धरती के बेटे की मुक्ति सिवाए उसके अपने मजदूर हाथों के और कोई नहीं कर सकता । मुक्ति स्वयं नहीं मिलेगी । उसके लिए सतत संघर्ष अनिवार्य है और संघर्ष के लिए असली शत्रुओं की पहचान जरूरी है । यह नाटक वास्तव में इन मुखौटा-घारी चालक शत्रुओं को बेनकाब करता है और आम आदमी के दुर्भाग्य तथा उसकी अभिषिप्त नियति के वास्तविक कारणों से साक्षात्कार कराने के कारण ही एक सार्थक एव महत्वपूर्ण रचना बन जाता है । कथ्य और शिल्प—दोनों धरातलों से काठमहल एक उत्तेजक नाटक है और मेरा विश्वास है कि रंगमंच पर प्रस्तुत होकर यह तीव्र एवं गहन नाट्यानुभूति देने में समर्थ होगा । रंग-कर्मियों को इसका स्वागत करना चाहिए ।

अन्य कृतियाँ

इन तमाम मंचित और बहुचर्चित नाटकों के अतिरिक्त अनेक ऐसी नाट्य-कृतियाँ भी इस बीच प्रकाशित-मंचित हुई हैं जो कई दृष्टियों से उल्लेखनीय हैं किन्तु जिन्हें व्यवितगत अथवा प्रकाशकीय विशेषताओं के कारण इस पुस्तक में सम्मिलित नहीं किया जा सका है । उनमें से स्व० मोहन राकेश के पैर के तले की जमीन, विपिन कुमार अग्रवाल के लोटन, शान्ति मेहरोत्रा के ठहरा हुआ पानी (नटरंग अंक पच्चीस में प्रकाशित), रामेश्वर प्रेम के चारपाई तथा अज्ञातपद (क्रमशः 'नटरंग' अंक छत्तीस एवं 'अभिनय सवाद' : अंक बारह में प्रकाशित), सत्यव्रत सिन्हा के अमृतपुत्र डॉ० लाल के व्यवितगत, सबरंग, मोहभंग तथा गंगामाटी, इन्द्रजीत भाटिया के जीवन दण्ड, गिरिराज किशोर के प्रजा ही रहने दो, चेहरे-चेहरे किसके चेहरे ('छायांनट' : जुलाई-दिसम्बर १९७७ के अंक में प्रकाशित), हमीदुल्ला के दरिन्दे, नरेन्द्र कोहली के शम्बूक की हत्या, मुद्राराक्षस के मरजीवा, योर्स कैथफुल, सँदुघा, बलराज पंडित का

पांचवीं सवार, सुशीलकुमार सिंह के चारोंपारों की घार तथा नामपाश, रमेश बक्षी के तीसरा हाथी और बामाचार, गंगाप्रसाद विमल के आज नहीं कल, सुदर्शन चौपड़ा के काला पहाड़, विष्णु प्रभाकर के टगर, गोविन्द चातक के अपने अपने खूँटे और काला मुँह का नामोल्लेख मैं यहाँ विशेष रूप से करना चाहूँगा। स्पष्टतः समकालीन हिन्दी नाटक की दशा और दिशा किसी भी दृष्टि से निराशाजनक नहीं है। यह सच है कि इस बीच कोई कालजयी नाट्य-रचना शायद नहीं आई है परन्तु निश्चय ही किसी ऐसी रचना के आने की सम्भावना अवश्य दिखाई देने लगी है। कथ्य और शिल्प की दृष्टि से इस क्षेत्र में कुछ अत्यन्त महत्वपूर्ण प्रयोग इधर देखने में आए हैं, आ रहे हैं। आज का हिन्दी नाटक और निःसन्देह अब व्यक्ति और उसके व्यक्तिगत जीवन के सीमित प्रश्नों की सीमाएँ लाँघ कर जीवन और जगत की व्यापक एक गहन विडम्बनाओं तथा समस्याओं से हमारा साक्षात्कार कराने लगा है और आधुनिक व्यक्ति पर पड़ने वाले परिस्थितिजन्य चहुँतरफा दबावों-तनावों का प्रभावपूर्ण प्रस्तुतीकरण कर हिन्दी नाटक के भविष्य के प्रति आश्वस्त होने का प्रमाण दे रहा है।

अनुवाद

हिन्दी में विदेशी और अन्य भारतीय भाषाओं से आए नाटकों का महत्व दोहरा है। एक ओर यदि इनसे हिन्दी नाटक और रंगमंच को समृद्धि मिली है तो दूसरी ओर प्रादेशिक नाटककारों को राष्ट्रीय स्तर पर प्रतिष्ठा दिलाने में भी इन अनुवादों की निर्णायक भूमिका रही है। शेक्सपियर, शॉ, इन्सन, मित्र, चेलव गोर्की, ओ तील, वैंकेट, ब्रेख्त, टैनेसी विलियम्स, जे० वी० प्रीस्टले, आयनेस्को जैसे विदेशी दिग्गज नाटककारों की अधिकांश चर्चित रचनाओं के साथ-साथ कन्नड़ से गिरीश कर्नाड के 'तुगलक' तथा 'हयवदन' और ब्राह्मरणाचार्य के 'मुनी जनमेजय', गुजराती से मधुराय के 'किसी एक फूल का नाम लो' और 'कुमार की छत पर' तथा विनायक पुरोहित का 'स्टील फ्रेम' के हिन्दी अनुवादों ने नये रंग आन्दोलन को गति देने में महत्वपूर्ण भूमिका निभाई है। मराठी के सुप्रसिद्ध नाटककार विजय तेंडुलकर के सभी नाटकों में स्त्री-पुरुष सम्बन्धों की विडम्बना और क्रूरता के माध्यम से मानवीय मूल्यों की तलाश की गई है। 'खामोश ! अदालत जारी है', 'धासीराम कोतवाल', 'सखाराम बाइन्डर' की तरह हाल ही में प्रकाशित उनके दो अन्य नाटक 'गिद्ध' और 'बेबी' (अनुवादक : वसन्त देव) भी इसके अपवाद नहीं हैं। विवादास्पद नाटक 'गिद्ध' जहाँ अभिजात्य मूल्यों पर सीधा आघात करता है वहाँ 'बेबी' में विकृत यौन भाव की हिसा, क्रूरता और बवंर यातना के बहाने एक स्त्री की निरोहता, करुणा और त्रासदी को प्रस्तुत किया गया है। 'एव इन्द्रजीत', 'बाकी इतिहास', 'पगला घोड़ा', 'बीसवीं शताब्दी', 'सारी रात' जैसे गम्भीर नाटकों के ख्याति प्राप्त बगला

नाटककार बादल सरकार के पुराने हास्य नाटक 'राम-श्याम-जदु' तथा 'बल्लभपुर की रूपकथा' (अनुवादिका : डॉ० प्रतिभा अग्रवाल) के साथ-साथ नये नुक्कड़ नाटक 'जुलूस' का प्रकाशन और मंचन बादल बाबू की रचना-धर्मिता का एक नया आयाम प्रस्तुत करते हैं। 'गिनी पिग' के ख्यातिप्राप्त नाटककार मोहित चटर्जी का अरेवियन नाइट्स की सुप्रसिद्ध कथा पर आधारित संगीत नाटक 'अलीबाबा' (अनुवादिका : सान्त्वना निगम) हाल ही में आया है जो पुरानी कहानी को आज के संदर्भ और प्रसंग में नाटकीयता से पेश करता है। सरयजित राय का फिल्म-आलेख 'नायक' (अनुवादक : योगेन्द्र चौधरी) भी उल्लेखनीय रचना है। स्त्री-पुरुष सम्बन्धों के माध्यम से जीवन की मूल्यवत्ता और सार्थकता की नाटकीय तलाश करता है उड़िया नाटककार जगन्नाथ प्रसाद दास का नाटक 'सूर्यास्त' (अनुवादक : श्रीमती कान्ति देव)। इसके अतिरिक्त—खानोलकर का 'नटसम्राट एव कालामतस्मैनम' (अनुवादक : केलकर) मनोरंजन दास का 'अरण्य फसल' (अनुवादक : शंकर लाल पुरोहित) तथा ढालस्टाय का 'पाप और प्रकाश' (अनुवादक : जैनेन्द्र कुमार) जैसी महत्वपूर्ण नाट्य-रचनाएँ भी हमें उपलब्ध हुई हैं।

कुल मिलाकर, समकालीन हिन्दी नाटक और रंगमंच की वर्तमान दशा कुछ लोगों को सम्मिश्र है बहुत उत्साहवर्द्धक प्रतीत न हो परन्तु चूँकि उसकी दिशा ठीक है, इसलिए निराश होने का कोई कारण नहीं है। अपने नैजिक मूल्यों की तलाश करती हमारी यह साहित्य कला मिथित उत्तेजक विद्या निश्चय ही अपने गर्भ में उज्ज्वल भविष्य को छिपाए है।

हिन्दी एकांकी : एक ऐतिहासिक परिदृश्य

आज हिन्दी में समस्या-एकांकियों के अतिरिक्त रोमाण्टिक और ऐतिहासिक एकांकी, कवित्वमय फंटेसी, मोनोड्रामा, प्रहसन आदि—उसके अनेक रूप मिलते हैं। टेक्नीक में नवीनता है और फंशनेबिल चित्रमयता बढ़ रही है। हिन्दी के रंगमंच का निर्माण करने में एकांकी की सेवाएँ अमूल्य होंगी।

हिन्दी एकांकी : एक ऐतिहासिक परिदृश्य

संस्कृत नाट्य-शास्त्र में रूपक के उपभेदों के अन्तर्गत निस्संदेह अंक, भाण, व्यायोग, वीथी इत्यादि ऐसे नाट्य-रूपों का उल्लेख मिलता है जो एक अंकीय हैं और बूढ़ने पर उनमें से कुछेक के दो एक उदाहरण भी दिये जा सकते हैं। यह भी सच है कि भारतेन्दु हरिश्चन्द्र और उनके समकालीन नाटककारों तथा जयशंकर प्रसाद के एक घूंट पर उस परम्परा का प्रत्यक्ष प्रभाव है तो डा० रामकुमार वर्मा, सेठ गोविन्ददास इत्यादि के प्रारम्भिक एकांकियों पर अप्रत्यक्ष। परन्तु आज जिसे हम नया या आधुनिक एकांकी कहते हैं उसका कोई परम्परागत संबंध संस्कृत के उस एक-अंकीय नाटक से नहीं है। आरम्भ में आकार की दृष्टि से अपेक्षाकृत छोटे उन तमाम नाटकों को एकांकी मान लिया गया जो प्रत्यक्षतः 'अंकी' में विभाजित नहीं किए गए थे या जिनमें 'अंक' के स्थान पर 'दृश्य' शब्द का प्रयोग हुआ था। ध्यान से देखने पर पता चलेगा कि हल्की सी आधुनिकता के आवरण के नीचे उन रचनाओं का पूरा स्थापत्य संस्कृत नाटक का ही है और वही शास्त्रीय दृष्टि से पाँचों सधियाँ और कार्यावस्थाएँ ज्यों की त्यों विद्यमान हैं। परम्परागत नाटक से भिन्न एक नयी साहित्य कला-विधा के रूप में एकांकी को प्रतिष्ठा वास्तव में भुवनेश्वर और बाद में उपेन्द्रनाथ अशक तथा जगदीशचंद्र माथुर के रचनात्मक योगदान से मिली। इसलिए मेरे विचार से हिन्दी में एकांकी की शुरुआत किसी एक रचना अथवा व्यक्ति से मानने के बजाएँ हमें 'एकांकी नाटक-विशेषांक' (मई, १९३८) से मानना अधिक समीचीन प्रतीत होता है, क्योंकि इसी के प्रकाशन के बाद एकांकी के पक्ष-विपक्ष में गम्भीर चर्चा आरम्भ हुई और रचनाकारों ने इसे एक नवीन सार्वक और महत्त्वपूर्ण कला-माध्यम के रूप में स्वीकार किया।

विदेशों की तरह हमारे यहाँ एकांकी के जन्म का कारण में तो बंदर का

पंजा जैसे किसी 'पठउन्नायक' (कर्टेन रेजर) की अभूतपूर्व सफलता जैसी कोई घटना है और न ही समयाभाव जैसी कोई सकट-स्थिति । अन्य अनेक आधुनिक साहित्य-रूपों की तरह एकांकी का उद्भव भी हमारे यहाँ अंग्रेजी और अंग्रेजी साहित्य के प्रभाव से हुआ । यूरोप में इसका जन्म रंगमंच के गर्भ से एक सहज, स्वाभाविक प्रक्रिया द्वारा हुआ था जब कि हमारे यहाँ यह पाठ्य-क्रम और रेडियो का पेट भरने की दृष्टि से सायास पैदा किया गया और बाद में स्कूल-कालेजों और विश्वविद्यालयों के वार्षिकोत्सवों तथा क्लबों, दलों और सभाओं-संघों के विशिष्ट अवसरों के मनोरंजक-सांस्कृतिक कार्यक्रमों से जुड़ गया ।

१९३८-४० तक बम्बई, दिल्ली और लखनऊ के रेडियो-स्टेशनों से उर्दू-हिंदी के एकांकी प्रसारित होने लगे थे । उर्दू में इस्मत, मण्टो, बेदी, कुशनचंदर और अशक ने अपने एकांकी रेडियो के लिए ही लिखे थे और हिन्दी में भी रामकुमार वर्मा, उदयशंकर भट्ट, सेठ गोविन्ददास, उपेन्द्रनाथ अशक, लक्ष्मीनारायण मिश्र, विष्णु-प्रभाकर, सत्येन्द्र शर्मा और जगदीश चन्द्र माथुर के अनेक एकांकी मूलतः रेडियो के लिए ही लिखे गए जो कालांतर में—रंगमंच की प्रतिष्ठा बढ़ने पर—रंग निर्देशों और थोड़े-बहुत हेर-फेर के साथ मंचीय नाटकों के रूप में प्रकाशित हुए । रंगमंच के लिए लिखा गया नाटक तो फिर भी रेडियो पर सफल हो सकता है परन्तु मूलतः रेडियो के लिए लिखे गए नाटक की रंगमंचीय सफलता बहुत कठिन है । इसलिए हमारे यहाँ 'विशुद्ध' के स्थान पर मिश्रित या दोगले किस्म के नाटक और एकांकी ही अधिक लिखे गए जो दोनों माध्यमों में औसत सफल होकर चर्चित होते रहे । १९६० के आसपास व्यापक रंगमंच-आंदोलन के जोर पकड़ने के बाद से ही हिन्दी में विशुद्ध रंगमंचीय-एकांकी लेखन की दिशा में नाटककारों का ध्यान गया और तब से इस क्षेत्र में महत्वपूर्ण प्रयोग हुए हैं ।

ऐतिहासिक दृष्टि से डा० रामकुमार वर्मा के 'बादल की मृत्यु' 'पृथ्वीराज की आँखें' 'चम्पक', 'एक्ट्रेस', 'दस मिनट', 'नही का रहस्य', 'रेशमी टाई', 'अठारह जुलाई की शाम', 'एक तोले अफीम की कीमत', और 'चारुमित्रा', 'उत्सर्ग', 'कौमुदी महोत्सव', 'दीपदान' इत्यादि बहुचर्चित एवं महत्वपूर्ण एकांकी हैं । पिछले दिनों 'कैलेन्डर का आखिरी पन्ना' नामक एक नया एकांकी-संकलन भी आया है । कथावस्तु सामाजिक हो, पौराणिक हो या ऐतिहासिक—वर्मा जी का दृष्टिकोण भावुक और नैतिक आदर्शवादी रहा है । उदात्त कथाएं, महान् चरित्र, अलंकृत शैली, काव्यात्मक संवाद, विस्तृत रंग-संकेत, छायावादी भाषा, संकलन-त्रय और शिथिल कार्य-व्यापार वर्मा जी के एकांकियों की कुछ उल्लेखनीय विशेषताएं हैं ।

हिन्दी एकांकी और नाट्य-साहित्य को अतिशय भावुकता तथा मात्र पठनीयता के सीमित दायरे से बाहर निकाल कर समकालीन जीवन की बुनियादी समस्याओं के बोद्धिक, गम्भीर एवं तीखे विश्लेषण को सफल एकांकी-शिल्प में

प्रस्तुत करने की दृष्टि से भुवनेश्वर और उनके कार्यों का महत्त्व हिन्दी एकांकी के इतिहास में अन्यतम है। इब्सन, शाँ और फ्रायड से प्रत्यक्षतः प्रभावित होने के बावजूद भुवनेश्वर में मौलिकता और ऊर्जा है। स्त्री-पुरुष सम्बन्धों की वारीक छानबीन और रचनात्मक नाट्य-भाषा की दृष्टि से वह अपने समय से बहुत आगे थे। 'श्यामा - एक वैवाहिक विडम्बना', 'एक साम्यहीन साम्यवादी', 'शैतान' (जिस पर शा कि मुखर छाया को लेखक ने अपने संग्रह की भूमिका में स्वयं स्वीकार किया है) 'प्रतिभा का विवाह', 'रोमास - रोमांच', 'लाटरी', 'ऊसर', और 'स्ट्राइक' उनके प्रमुख एवं बहुचर्चित एकांकी हैं। 'कठपुतलियां' उनका प्रतीकात्मक एकांकी है तो 'सिकन्दर', 'अकबर' और 'चंगेज खा' ऐतिहासिक एकांकी हैं। 'ताबे के कोड़े' आज के एम्सडं नाटक के बहुत नजदीक की रचना है जिसमें कोई कथा नहीं है। इसमें नाटककार कुछ पात्रों की बेतुकी असंगत हरकतों, उछल-कूद और हास्य-व्यंग्य के माध्यम से हमारे जीवन की विडम्बना और त्रासदी को बड़ी खूबी से बेनकाब करता है। स्थितियों की अद्भुत पकड़, मनोभावों का सूक्ष्म विश्लेषण, बहुआयामी सर्जनात्मक नाट्य-भाषा, जीवन्त सवाद, तीव्र नाट्य-विडम्बना ने व्यंग्य-विद्रूप, आकस्मिकता, रंग-निर्देश और समाधानहीनता भुवनेश्वर की एकांकी-कला की मूलभूत विशेषताएँ हैं। इन्हें रगमंच के शिल्प और व्याकरण का सम्यक् ज्ञान था और नि सन्देह वह अपने समय के सबसे बड़े तकनीशियन थे।

जीवन और जगत की जीर्ण-शीर्ण मान्यताओं तथा रूढ़ियों पर निर्भय प्रहार करने की दृष्टि से पाण्डेय बेचन शर्मा 'उग्र' के 'अफजल वध', 'उजबक', 'चार बेचारे' : 'बेचारा सम्पादक', 'बेचारा अध्यापक', 'बेचारा सुधारक' तथा 'बेचारा प्रचारक' उल्लेखनीय एकांकी है तो स्त्री-पुरुष सम्बन्धों के सूक्ष्म मनोवैज्ञानिक चित्रण की दृष्टि से गणेशप्रसाद द्विवेदी के 'सुहाग बिन्दी', 'दूसरा उपाय ही क्या है', 'सर्वस्व समर्पण', 'बह फिर आई थी', 'परदे का अपर पार्श्व', 'शर्मा जी' तथा 'कामरेड' का नाम लिया जा सकता है। परन्तु इन्होंने अपने एकांकियों में रगमंच और उसकी व्यावहारिक अपेक्षाओं की ओर ध्यान नहीं दिया।

पं० उदयशंकर भट्ट के एकांकियों में रेडियो और रगमंच का मिलाजुला रूप देखने को मिलता है। इन्होंने पौराणिक, ऐतिहासिक, सामाजिक, समस्या-प्रधान, प्रतीकात्मक और रहस्यात्मक सभी प्रकार के एकांकी लिखे हैं। 'दुर्गा', 'नेता', 'उन्नीस सौ पैंतीस', 'वर-निर्वाचन', 'एक ही कब्र में', 'सेठ लाभचन्द', 'दस हजार', तथा 'आदिम युग' इनकी महत्वपूर्ण रचनाएँ हैं। परन्तु भट्ट जी की सर्वाधिक महत्वपूर्ण उपलब्धि हैं—उनके भावनाट्य अथवा गीतिनाट्य। 'मत्स्यगंधा', 'विश्वामित्र', 'राधा', 'कालिदास', 'एकला चलो रे' इत्यादि अपनी काव्यात्मकता, गीतमयता, भावाकुलता, आलंकारिकता, प्रतीकात्मकता और भाषा-सौन्दर्य के कारण उल्लेखनीय रचनाएँ हैं। परन्तु तीव्र नाटकीयता, गहन संघर्ष और सूक्ष्म मनोवैज्ञानिक

विश्लेषण के अभाव में इन्हें थोड़ा नाट्य-कृतिमां नहीं कहा जा सकता। हिन्दी में सौ एकांकी लिखने का कीर्तिमान स्थापित करने वाले सेठ गोविन्द दास ने भी सभी तरह के एकांकी लिखे हैं और वैविध्यपूर्ण शिल्प-प्रयोग भी किए हैं। 'भूख हड़ताल', 'मू नो', 'जालीक और भिखारिणी' 'बुद्ध की एक शिष्या', 'चन्द्रापीड और चमंकार', 'शिवाजी का सच्चा स्वरूप', 'निर्दोष की रक्षा' तथा 'बूढ़े की जीभ' और 'विटामिन' जैसे बहुसंख्यक एकांकियों के साथ-साथ इन्होंने 'शाप और वर', 'घट दर्शन', 'प्रलय और सृष्टि', 'अलवेला' तथा 'सच्चा-जीवन' जैसे मोनोड्रामा भी लिखे हैं। सेठ गोविन्द दास गांधीवादी विचारक-सुधारक हैं। ये नाटक या एकांकी उनकी इस विचारधारा के बाह्य-माध्यम मात्र बन कर रह गए हैं। आपके एकांकियों में प्रायः अनेक दृश्य हैं और 'उपक्रम' तथा 'उप-संहार' का भी उपयोग किया गया है परन्तु कैंसी विडम्बना है कि आपके नाटकों में नाटकीयता के ही दर्शन दुर्लभ हैं। नाट्य-स्थितियों का अभाव, कार्य-व्यापार की न्यूनता, नीरस-लम्बे संवाद, एकामामी सपाट भाषा, चमत्कार-हीनता तथा उपदेशात्मक दृष्टिकोण की अकलात्मकता के कारण सेठ जी किसी भी कालजयी रचना की सृष्टि नहीं कर सके हैं। इनके विपरीत कम लिखने के बावजूद गोविन्द वल्लभ पंत के कुछेक एकांकी उल्लेखनीय बन पड़े हैं, जैसे—'एकाग्रता की परीक्षा' 'विपकन्या,' 'खूनी लोटा,' 'अपराध मेरा ही', 'आधी रात का गायक,' 'जहरीला दांत' 'झाड़मारी' इत्यादि। इसी क्रम में भगवती चरण वर्मा के 'सबसे बड़ा आदमी', 'मैं और केवल मैं', 'दो कलाकार' तथा 'चौपाल'; दूम्हावन लाल वर्मा के 'सुगुन', 'पीले हाथ', 'लो भई पचो लो', 'बांस की फाँस', 'कनेर', 'टटा गुरू', 'जहाँदारशाह' तथा 'कश्मीर का-काँटा' और राम वृक्ष बेनोपुरी के 'सधमित्रा', 'सिंहल-विजय' एवं 'नेत्रदान' इत्यादि का भी नाम लिया जा सकता है।

भावुकतापूर्ण, गांधीवादी एवं आदर्शपरक एकांकी लिखने वालों में हरिकृष्ण प्रेमी, देवराज दिनेश, सद्गुरुद्वारण प्रवस्थी, डा० सत्येन्द्र, व्यथित हृदय, राजेश इत्यादि एकांकीकार उल्लेखनीय हैं। अब तक के इस विवेचन में उपेक्षणीय श्रद्धा और जगदीश चन्द्र माथुर के नाम मैंने जानबूझकर नहीं लिखे—हालांकि ऐतिहासिक दृष्टि से अशक का पहला एकांकी १९३१-३२ में ही प्रकाशित हो चुका था और हंस के एकांकी विशेषांक के लिए लिखा गया 'लक्ष्मी का स्वागत' आज भी स्कूलों-कालेजों के शौकिया कलाकारों के बीच पर्याप्त लोकप्रिय है। जगदीश चन्द्र माथुर का 'मूर्खेश्वर राजा' भी १९२६ में छप चुका था और १९३६ में 'मेरी बांमुरी' के मचन के बाद से वह लगातार एकांकियों का सृजन करने लगे थे। आधुनिक हिन्दी एकांकी को गम्भीर कला-माध्यम के रूप में प्रतिष्ठित करने और उसे समकालीन जीवन तथा रंगमंच से जोड़ने की दृष्टि से इन दोनों एकांकीकारों का योगदान विशेष उल्लेखनीय है।

उपेन्द्रनाथ अशक उर्दू से हिन्दी में आए और रेडियो से रंगमंच में । सामाजिक यथार्थ के सुन्दर चित्र हमें इनके एकांकियों में सर्वत्र देखने की मिलते हैं । शिल्प की दृष्टि से भी अशक ने अनेक सफल और सार्थक प्रयोग किए हैं । परन्तु इनका दृष्टिकोण मूलतः रोमांटिक है और अपनी भावुक तरलता में वह समस्या के मूल तक नहीं जा पाते । अशक जीवन के आलोचक है, इसलिए इनके एकांकियों में व्यंग्य और तीव्रता तो है परन्तु उसके साथ ही साथ सरलीकृत स्थितियों और पात्रों की एकायामिता के कारण वे कोई गहन-तीव्र अनुभव नहीं दे पाते । परन्तु अशक के एकांकी परिमाण, गुण और आस्वाद-प्रभाव में इतने वैविध्यपूर्ण हैं कि उन पर कोई सामान्य वक्तव्य देना गलत होगा । समय के साथ उनकी एकांकी-कला में इतना विकास हुआ है कि उसके विवेचन-विश्लेषण के आधार पर ही हिन्दी-एकांकी के विकास और बदलते स्वरूप को रेखांकित किया जा सकता है । उन्हीं के शब्दों में, “जहाँ तक एकांकी के शिल्प और रूपाकार का सम्बन्ध है, वह भी कहानी के शिल्प की तरह बदला है । पहले एकांकी कहानी की तरह ही एक विचार अथवा एक घटना का चित्रण भर भरता और उस विचार और उस घटना को सीधी सरल अभिव्यक्ति देने में शिल्प का कमाल समझा जाता था । मेरे शुरू के एकांकी—वह ‘पापी’ हो या ‘लक्ष्मी का स्वागत’, ‘जोक’ अथवा ‘आपस का समझौता’—इसी शिल्प में लिखे गये हैं और एक घटना अथवा विचार को सीधे व्यक्त कर देते हैं । फिर जिन्दगी को मैंने कुछ गहरी नजरों से देखा और जीवन का अंतरंग अनुभव प्राप्त किया तो मैंने जाना कि कुछ घटनाएँ एकांगी नहीं होती । आदमी के एक विचार के पीछे दूसरे विचार और एक एक्शन के पीछे दूसरे एक्शन छिपे रहते हैं और अनजाने ही मेरी कहानियों की तरह मेरे एकांकी भी जटिल हो गए । मैं नहीं जानता, कब मेरी रचनाओं में एक साथ दो-दो अथवा तीन-तीन मूलभूत विचारों का समावेश होने लगा और मैं एक एकांकी के माध्यम से बहुत कुछ कहने का प्रयास करने लगा—कहूँ कि बहु-उद्देशीय रचनाएँ करने लगा...मैमूना, चरवाहे, चमत्कार, तोलिए आदि ऐसे ही एकांकी हैं और पहले एकांकियों के बाद उन्हें पढ़ने पर पाठक मेरी बात के भ्रम को पा जायेंगे ।...इधर शिल्प में फिर परिवर्तन हुआ है और नयी बात को नये ढंग से तो कहा ही जा रहा है, पुरानी बात को भी नये शिल्प में रखने की कोशिश की जाती है । पश्चिम के एडमंड नाटकों की शैली का भी प्रभाव महा के कथाकारों और कवियों पर पड़ा है । मैंने तो इधर वर्षों से कोई एकांकी नहीं लिखी, पर कल यदि लिखूँगा तो उसमें नये शिल्प का कोई असर नहीं आएगा, यह मैं नहीं कह सकता ।” अशक के वैविध्यपूर्ण ढेरों एकांकियों में से ‘पापी’, ‘लक्ष्मी का स्वागत’, ‘अधिकार का रक्षक’, ‘जोक’, ‘तूफान से पहले’, ‘चरवाहे’, ‘चित्तमन’, ‘मैमूना’, ‘चमत्कार’, ‘देवताओं की छाया में’, ‘सूखी डाली’, ‘चुम्बक’, ‘पक्का माना’, ‘तोलिए’, ‘पदां

उठाओ : पर्दा गिराओ', 'अंधी गली' (तीन एकाकी) इत्यादि विशेष उल्लेखनीय हैं। सामाजिक, प्रतीकात्मक और मनोवैज्ञानिक गहन-गम्भीर रचनाओं तथा हास्य-व्यंग्यपूर्ण हल्की-फुल्की सभी कृतियों में अशक ने अपनी प्रतिभा का प्रमाण प्रस्तुत किया है।

अपने लेखन-काल के लगभग चवालीस-पैंतालीस वर्षों में कुल जमा बारह-चौदह एकाकी (दो संकलन) लिखकर हिन्दी के एकाकी-साहित्य के इतिहास में अपना महत्त्वपूर्ण स्थान बना लेने वाले जगदीशचन्द्र माधुर का महत्त्व मूलतः इस बात में है कि उन्होंने अपनी नाट्य-कृतियों में नाट्यानुभूति और काव्यानुभूति में अद्भुत सामंजस्य स्थापित करने में सफलता प्राप्त की तथा नाटक को रंगमंच से जोड़ने में सहयोग दिया।

अपने समकालीन जीवन और समाज से गहरी संलग्नता इनके सभी एकाकियों का मूल है और 'भोर का तारा', 'कलिंग विजय' तथा 'विजय की बेला' नामक उनके ये ऐतिहासिक एकाकी भी इसके अपवाद नहीं हैं। यहाँ अतीत के माध्यम से इन्होंने अपने सामाजिक-बोध को ही अभिव्यक्ति दी है। 'भावेश' माधुर साहब की एकाकी-कला की एक अन्य महत्त्वपूर्ण विशेषता है, जो समय-भावुकता और संतुलित काव्यात्मकता के माध्यम से प्रकट होती है। 'ओ मेरे सपने' लेखक के 'नटखट एकाकियों' का संकलन है। ये एकाकी हमारे जीवन और जगत की विडम्बनापूर्ण स्थितियों एवं विसंगतियों से छेड़छाड़ करते हुए जनायास उन्हें अनाधृत कर देते हैं। इनमें हमें हँसी-मजाक के भीतर गहरे व्यंग्य के दर्शन होते हैं। ये एकाकी फुलझड़ी की तरह हमारा मनोरंजन करते हैं परन्तु अंत में उसकी गर्म तार की गर्मी और जलन से हमें तिलमिला भी देते हैं। 'घोंसले', 'खिड़की की राह', 'कबूतरखाना', 'भाषण' और 'ओ मेरे सपने' इसी प्रकार के खट्टे-मीठे एवं तीखे एकाकी हैं। इस संदर्भ में एक विशेष बात है कि माधुर अपने व्यंग्य में भी निर्मम न होकर संवेदनशील और मानवीय बने रह सके हैं। 'बंदी', 'खण्डहर', 'विजय की बेला', जैसे एकाकियों का लोक-तत्त्व भी हमारा ध्यान आकृष्ट करता है और अधिकांश रचनाओं के आकस्मिक नाटकीय अंत का मास्टर-स्ट्रोक भी अलक्षित नहीं रहता। प्रभाव की अन्विति और तीव्रता के कारण ये एकाकी आज भी रंगमंच और रेडियो दोनों माध्यमों में समान रूप से लोकप्रिय और चर्चित हैं।

स्वतंत्रता के बाद और खासतौर से १९५५ और ६० के आसपास हमारे यहाँ रंगमंच का जो एक राष्ट्रव्यापी जबरदस्त आन्दोलन शुरू हुआ था उसमें महत्त्वपूर्ण योगदान देने वाले हिन्दी के जो अनेक एकाकीकार-नाटककार सामने आए, उनमें डा० लक्ष्मीनारायण सास का नाम विशेष उल्लेखनीय है। 'ताज महल के आँसू' से लेकर 'दूसरा दरवाजा' तक इन्होंने एक लम्बी रंग-यात्रा तय की है। प्रारम्भ में इनकी रूचि पौराणिक और ऐतिहासिक नाटकों की

और विशेष रूप से थी परन्तु कालान्तर में वह क्रमशः उस अतीतोन्मुखी रोमानी भावुकता से मुक्त होकर अपने समय के मयार्थ और उसके भीतर के सत्य से जुड़ते चले गए। परन्तु हर दौर में उनका आग्रह रंगमचीय एकांकी लिखने का रहा और इसके लिए उन्होंने बहुविध शिल्प-प्रयोग कर एकांकी को परम्परित रूढ़ियों और रूपगत शृंखलाओं से मुक्त कराया है। उनके अनुसार "इसमें सबकी अपेक्षा है और अमान्य स्थितियों में सब अग्राह्य भी है—केवल परम आवश्यक है, एकांकी में एकाग्रता और एकांत प्रभाव। इसकी प्राप्ति के लिए एकांकीकार जो भी तंत्र उसमें प्रस्तुत करता है वस्तुतः वही एकांकी की शिल्प-विधि है और वही एकांकीकार की अपनी मौलिकता की छाप है।" इस मौलिकता और तंत्र की तलाश में डा० लाल अपने एकांकी को लघु-नाटक तक के क्षेत्र में ले जाते हैं और 'यक्ष प्रश्न', 'उत्तर-युद्ध', 'सबरंग' तथा 'मोहभंग' जैसे अभिनव प्रयोग कर डालते हैं। डा० लाल विचार, व्याख्या, मार्मिक और नाटकीय स्थिति की पकड़ के साथ-साथ काव्य व गीत, संगीत और रंग-तत्त्वों के अभिनव प्रयोग के धनी कलाकार हैं। इनके बड़े नाटकों की अपेक्षा इनके एकांकियों और लघु-नाटकों में प्रभावान्विति, सघनता और एकाग्रता अधिक है और यही कारण है कि 'मम्मी ठकुराइन', 'मड़वे का भोर', 'यसन्त ऋतु का नाटक', 'काफी हाउस में इतजार', 'दूसरा दरवाजा', 'यक्ष प्रश्न', 'उत्तर युद्ध' जैसे एकांकी/लघु नाटक हिन्दी नाटक और रंगमंच की विशिष्ट कृतियां बन गए हैं।

डा० धर्मवीर भारती ने केवल पाँच ही एकांकी लिखे हैं, जो १९५४ में 'नदी प्यासी थी' संकलन में प्रकाशित हुए थे। इनमें से एक 'सृष्टि का आखिरी आदमी' (पद्य रूपक) रेडियो एकांकी है तथा 'नदी प्यासी थी' एवं 'सगमरमर पर एक रात' भावुकतापूर्ण प्रेम-त्रिकोणात्मक कथाएँ। 'आवाज का नीलाम' अभिव्यक्ति स्वातंत्र्य जैसी महत्त्वपूर्ण समस्या पर आधारित होने के बावजूद लेखक के अतिशय भावुकतावादी दृष्टिकोण के कारण कोई गहरा प्रभाव नहीं डालता। फिर भी, अकेले 'नीली झील' के बल पर भारती ने हिन्दी के एकांकी साहित्य में अपना स्थान बना लिया है। 'नीली झील' एक फेंटेसी है जिसने कथ्य एवं शिल्प के कलात्मक नाटकीय उपयोग से हिन्दी रंगमंच के नये आयाम उद्घाटित किए हैं।

मोहन राकेश का नाम यूँ तो नाटककार के रूप में ही विशेष महत्त्वपूर्ण और उल्लेखनीय है और जीते जी उन्होंने अपने एकांकियों का कोई संकलन प्रकाशित भी नहीं होने दिया परन्तु मृत्यु के बाद उनके दो एकांकी संग्रह छपे हैं—'अडे के छिलके अन्य एकांकी तथा बीज नाटक' और 'रात बीतने तक तथा अन्य ध्वनि नाटक'। इसमें से 'रात बीतने तक' मचीय नाटक 'लहरो के राजहंस' का पूर्व एकांकी रूप है और 'आपाद का एक दिन' इसी नाम के नाटक का रेडियो

रूपान्तरण। 'उसकी रोटी' (कहानी) तथा 'आखिरी चट्टान तक' (संस्मरण) की भी यही स्थिति है। 'स्वप्नवासवदत्तम्' संस्कृत नाटक का हिन्दी रेडियो रूपान्तर है। 'सुबह से पहले', 'कवारी घरती' तथा 'दूध और दांत' मूलतः ध्वनि-नाटक के रूप में ही लिखे गए प्रतीत होते हैं। 'अंडे के छिलके', 'सिपाही की माँ', 'प्यालियाँ टूटती हैं' तथा 'बहुत बड़ा सवाल' में से अंतिम को छोड़कर कोई भी विशेष उल्लेखनीय नहीं है। फिर भी, हिन्दी एकांकीकारों में राकेश का नाम और योगदान अनुल्लेखनीय नहीं माना जा सकता और इस क्षेत्र में उनकी प्रतिष्ठा का आधार मूलतः 'शायद' और 'हैं !' नामक उनके दो बीज नाटक तथा 'छतरियाँ' नामक एक पार्श्व-नाटक है। अपने बीज-नाटकों में 'राकेश' ने स्त्री-पुरुष सम्बन्धों को बहुत बारीक छानबीन करते हुए अपने आसपास के अनाटकीय जीवन के नाटक को पकड़ने का महत्वपूर्ण प्रयास किया है। बोल-चाल की सर्जनात्मक नाट्य-भाषा और तीखी-पैनी संवाद-रचना की दृष्टि से 'आधे-अधूरे' का पूर्वाभ्यास होने के बावजूद इनके स्वतंत्र मूल्य को नकारा नहीं जा सकता। 'छतरियाँ' में भाषा के विखंडन द्वारा राकेश ने अपनी रचना-धर्मिता का एक विल्कुल नया और अनोखा आयाम प्रस्तुत किया है। यहाँ पार्श्व ध्वनियों के साथ मंच पर अभिनेता के क्रियाकलापों के विविध संयोजनों द्वारा अद्भुत नाट्य-प्रभाव उत्पन्न किया गया है।

मोहन राकेश की ही नाट्य-परम्परा में स्त्री-पुरुष सम्बन्धों के श्रेष्ठ रंग-नाटक लिखने वालों में सुरेन्द्र वर्मा का नाम सर्वोपरि है। अब तक उन्होंने केवल छ ही एकांकी लिखे हैं—'शनिवार को दो बजे', 'बे' नाक से बोलते हैं', 'हरी घास पर घटे भर', 'मरणोपरान्त', 'नींद क्यों रात भर नहीं आती' तथा 'हिडोल इंगुर'। अंतिम को छोड़कर शेष पाँचों एकांकी हमारे समकालीन रंग-जगत के बहुमंचित और बहुचर्चित एकांकी हैं। इन सबमें एकांकीकार ने मध्यमवर्गीय नैतिकता और स्त्री-पुरुष सम्बन्धों के बदलते रूपों तथा मूल्यों को विविध कोणों से देखने-दिखाने और गहराई से विश्लेषित करने का प्रयास किया है। आक्रामक कथ्य और अभिनव रंग-प्रयोगों के कारण ये एकांकी अपनी तीव्र नाट्यानुभूति से दर्शक-पाठक को उत्तेजित कर देते हैं। 'बोलचाल की भाषा के सर्जनात्मक नाटकीय उपयोग से प्रभावपूर्ण संवाद-लेखन की कला में सुरेन्द्र को कमाल हासिल है परन्तु इसके साथ ही 'नाटकीय मौन' से विस्फोटक प्रभाव पैदा करने की कला भी वह बखूबी जानते हैं। रंगमंच के माध्यम तथा उसके व्याकरण का व्यावहारिक और गहरा ज्ञान नाटककार के पास है—ये एकांकी इसके प्रमाण हैं। इस एकांकीकार के अनुभव का क्षेत्र काफी सीमित है—यह अलग बात है कि अपनी सीमा में वह कोई सीमा स्वीकार नहीं करता और अनुभव की अतल गहराइयों तक उतरता चला जाता है। इन एकांकियों ने हिन्दी रंग-जगत पर अपना विशिष्ट प्रभाव छोड़ा है और हिन्दी के युवा नाटककारों

में सुरेन्द्र वर्मा सर्वाधिक चर्चित और सम्भावनापूर्ण नाटककार हैं ।

द्वितीय विश्वयुद्ध के बाद यूरोप में जीवन की निस्सारता, निरर्थकता और तर्कहीनता को लेकर जो असंगत, विसंगत अथवा एब्सर्ड नाट्य-परम्परा उभरी उसने कथा-विन्यास, चरित्रांकन, भाषा, संवाद, शैली और प्रस्तुतीकरण की दृष्टि से नाटक के परम्परागत 'फॉर्म' को आमूलचूल बदल डाला । बंकेट, जैने, आयोनेस्को, पिण्डर, श्रोल्बी इत्यादि बहुचर्चित और प्रतिभासम्पन्न नाटककारों का प्रभाव हिन्दी नाटक और एकाकी पर न पड़ता—यह असम्भव था । जीवन और जगत के फूहड़पन, छिछलेपन और बेहूदेपन को विडम्बना को अतिरंजना और मजाक के हास्यास्पद स्तर तक खींचकर भीतर की त्रासदी और करुणा को बेतरतीब सवादों, बिड़ंगी परिस्थितियों, अपरिचित और अजीब पात्रों तथा अजनबी तकनीक के माध्यम से अभिव्यक्त करने का प्रयास यू तो भुव-नेश्वर के 'ताँवे के कीड़े' (१९४६) से ही आरम्भ हो गया था—और 'कमोवेश' हिन्दी के तमाम एकाकीकारों ने इधर किसी न किसी रूप में एब्सर्ड रंग-तत्त्वों का प्रयोग अपनी रचनाओं में किया ही है परन्तु इसे सम्पूर्णतः स्वीकार कर हिन्दी में एब्सर्ड नाटकों की सही शुरुआत करने वालों में लक्ष्मीकांत वर्मा, शम्भूनाथ सिंह, सरयवत सिंह, और विशेषकर विपिन कुमार अग्रवाल विशेष उल्लेखनीय हैं । 'तीन अपाहिज' में संकलित विपिन अग्रवाल के ग्यारह एकाकियों में से 'तीन अपाहिज', 'ऊँची-नीची टाँग का जाँघिया', 'एक स्थिति', 'यह पूरा नाटक एक शब्द है' और 'कूड़े का पीपा' जैसी रचनाओं ने हिन्दी नाटक और रंगमंच को एक नया व्याकरण प्रदान किया है । इन एकाकियों में कथाविहीनता, प्रतीकात्मकता, हास्य-व्यंग्य, बेतुकी स्थितियों के जाल, अताकिक कथोपकथन और बोलचाल की भाषा के विशिष्ट बहुआयामी प्रयोग द्वारा ऐसे सत्तार की सृष्टि की गई है जिसमें दर्शक की अपरिहार्य और महत्वपूर्ण साझेदारी है । इन एकाकियों का साक्षात्कार हमें एक अद्भुत, तीव्र, नया और असुविधाजनक अनुभव प्रदान करता है । परन्तु हिन्दी एकाकी माहित्य में एक तेज झोंके की तरह यह नाट्य-शैली आई और बिना कोई स्थायी अथवा गहरा प्रभाव छोड़े लगभग-समाप्त भी हो गई ।

इनके अतिरिक्त पत्र-पत्रिकाओं में प्रकाशित या अप्रकाशित किन्तु मंचित शान्ति मेहरोत्रा के 'एक और दिन' शोमना भूटानी का 'शायद हाँ', शरद जोशी के 'वंगन की नाव' 'अंधों का हाथी' और 'तुम्हारी यही कहानी', लक्ष्मीकांत ब्रह्मगर्ष के 'मिनिस्टर से मुलाकात', 'सरकारी दफ्तर का एक दिन', तथा 'नुकड़' नाटक, गिरिराज किशोर का 'हम रोशनी बाँटते हैं', रामेश्वर प्रेम का 'चारपाई', राघवेश्याम का 'अफीम के फूल' कुछ ऐसे एकाकी अथवा लघु-नाटक हैं जो इस बीच काफी पढ़े-देखे गये और चर्चित हुए ।

हिन्दी एकाकी के संदर्भ में रेडियो-एकाकियों की चर्चा करना अत्यन्त

आवश्यक किन्तु कठिन है। आवश्यक इसलिए कि वह भी हिन्दी एकांकी का एक अभिन्न और अनिवार्य अंग है तथा कठिन इसलिए कि हिन्दी का शायद ही कोई एकांकीकार-नाटककार हो जिसने रेडियो के लिए न लिखा हो या जिसकी अधिकांश रचनाएं रेडियो से प्रसारित न हुई हों। इस सम्बन्ध में एक दिक्कत यह भी है कि अधिकतर रेडियो-एकांकी या तो प्रकाशित ही नहीं होते और यदि होते भी हैं तो कुछ रंग-संकेत और किंचित् हेर-फेर के साथ तथाकथित मंच-एकांकी के रूप में। नाटककारों के इस दो तरफ़ा साभ के सालच ने हिन्दी नाटक और एकांकी को भयानक क्षति पहुंचाई है। दोनों माध्यमों के मूलभूत अंतर को न समझने अथवा समझ कर उसे महत्वपूर्ण न मानने की प्रवृत्ति के कारण ही दोनों क्षेत्रों में प्रायः कासजयी कृतियों का अभाव बना रहा है। ऊपर हम रामकुमार वर्मा, उपेन्द्रनाथ अशक, उदयशंकर भट्ट, जगदीशचन्द्र मायूर, सेठ गोविन्ददास इत्यादि का उल्लेख इस संदर्भ में कर चुके हैं। अब हम यहां उन महत्वपूर्ण एकांकीकारों की चर्चा करेंगे, जो मूलतः रेडियो नाटककार हैं किन्तु जिनके कुछेक एकांकी मंच पर भी उतनी ही सफलता से प्रस्तुत किए जा सके हैं। इस वर्ग के रचनाकारों में सर्वाधिक महत्वपूर्ण नाम है—विष्णु प्रभाकर। वह स्वयं स्वीकार करते हैं कि “सच तो यह है कि अभी तक मैंने रेडियो के लिए ही लिखा है। उनमें से कई एकांकी रंगमंच पर आये हैं और उन्होंने मेरे इस विश्वास को दृढ़ किया है कि रंगमंच और रेडियो कला की दृष्टि में विलकुल दो चीजें हैं।”

विष्णु प्रभाकर मानवतावादी कलाकार है और यथार्थ की अपेक्षा मानव-मूल्यों के आदर्श रूप का उदात्त चित्रण ही आपको अधिक भाता है। हल्की-सी भावुकता और आध्यात्मिकता के साथ मानव-मन का सूक्ष्म विश्लेषण आपकी प्रमुख विशेषता है। मानव के करुण-कोमल, संवेदनशील और भाव-प्रबण रूप में आपकी अटूट आस्था है। विष्णु प्रभाकर के रेडियो एकांकियों में ‘मीना कहा है ?’, ‘क्या वह बोपी था ?’, ‘प्रकाश और परछाई’, ‘दो किनारे’, ‘समरेखा-विषम रेखा’, ‘सांप और सीढ़ी’, ‘सवेरा’, ‘संस्कार और भावना’, ‘उपचेतना का छल’, ‘बीर पूजा’, ‘दस वजे रात’, ‘दरिन्दा’, ‘सांकले’, ‘मैं भी मानव हूँ’, ‘आंचल और आंसू’, ‘रक्त चंदन’, ‘ठरे हुए लोग’ इत्यादि विशेष उल्लेखनीय है। इनके अतिरिक्त ‘सड़क’, ‘घुआ’, ‘नये पुराने’ तथा ‘नहीं, नहीं, नहीं’ विष्णु जी ने चार रेडियो-स्वगत नाट्यो (मोनोलोग) की रचना भी की है जो अपने क्षेत्र में पर्याप्त चर्चित प्रशंसित हुए हैं।

समकालीन जीवन की सरसीकृत स्थितियों, बोलचाल की भाषा में सहज-सरल सवादों और भावकतापूर्ण दृष्टिकोण के कारण रेखतीशरण शर्मा के रेडियो एकांकी ‘आंसू’, ‘क्रिस्मस की शाम’, ‘एक लम्हा पहले’, ‘अभागिन’, ‘रोशनी’, ‘अंधेरा उजाला’, ‘पत्थर और आंसू’, ‘डाक्टर बीबी’, ‘इन्मान’, ‘कल’, ‘मुझे जीने

दो', 'फूल और चिनगारी', 'अमावस का अंधकार' इत्यादि सभी वर्ग के श्रोताओं द्वारा बहुत पसंद किये गए नाटक हैं।

सरकारी नीतियों को जनसामान्य के स्तर तक उतर कर नाटक के माध्यम से प्रचारित करने वाले लेखकों में चिरंजीव का नाम सर्वोपरि है। यद्यपि इन्होंने सभी प्रकार के—गम्भीर, रोमांचक, सामाजिक, दुःखान्त—नाटक लिखे हैं, परन्तु इनकी प्रशंसा विशेष रूप से सामयिक समस्याओं पर लिखे गए हल्के-फुल्के हास्य-व्यंग्य के कारण ही अधिक हुई है। उनके 'ढोल की पोल' को रेडियो श्रोता आज भी भूल नहीं पाए हैं। इनके कुछ प्रमुख नाटकों के नाम इस प्रकार हैं—'ब्याह की घूम', 'होरी आई रे लला', 'पतझड़ की एक रात', 'महाश्वेता', 'खजाने का साप', 'अखबारी विज्ञापन', 'सड़क पर', 'साप वाला मकान', 'दादी माँ जागी' इत्यादि। सामयिक समस्याओं पर हल्के-फुल्के हास्य-व्यंग्य लिखने वालों में राजेन्द्र कुमार शर्मा, बिमला लूथरा, स्वदेश कुमार, हिमांशु श्रीवास्तव के नाम भी उल्लेखनीय हैं।

आकाशवाणी से प्रत्यक्ष अथवा परोक्ष रूप से सम्बद्ध रहकर इस श्रेष्ठ माध्यम की अधिकाधिक सम्भावनाओं का दोहन करके गम्भीर रेडियो नाटक/एकांकी (गद्य-पद्य) लिखने वालों में गिरिजाकुमार माथुर, भारतभूषण अग्रवाल, प्रभाकर भाववे, कर्तारसिंह, दुग्गल, हरिश्चन्द्र खन्ना, लक्ष्मी नारायण मिश्र, प्रज्ञेय, सुमित्रानन्दन पन्त, अमृतलाल नागर, सत्येन्द्र शर्मा, कणाद श्रृंगि, भटनागर, जानकी घल्लभ शास्त्री, लक्ष्मीकांत वर्मा, नरेश मेहता, विनोद रस्तोगी, सिद्धनाथ कुमार, गिरीश बक्षी इत्यादि का योगदान महत्वपूर्ण है।

स्पष्ट है कि गत ४०-४५ वर्षों में हिन्दी एकांकी ने एक लम्बी यात्रा तय की है और प्रतिभावान् एकांकीकारों द्वारा कथ्य एवं शिल्प के धरातल पर किए गए बहुविध प्रयोगों से इस साहित्य-विधा के नये आयाम उद्घाटित हुए हैं। भारतीय इतिहास-पुराण के उदात्त चरित्रों के महान् आदर्शों की पुनर्स्थापना से लेकर, ममकालीन जीवन के टूटते और बदलते हुए सम्बन्धों तथा मूल्यों के यथार्थपरक नाट्य-संकेतों के साथ-साथ आज के व्यक्ति की कुण्ठा, कुढ़न, पीड़ा, बेचारगी और त्रासदी तथा सामाजिक-राजनीतिक दबावों-तनावों से संतप्त मानव और उसकी नियति की प्रभावपूर्ण नाटकीय अभिव्यक्तियाँ इन एकांकियों में भरी पड़ी हैं। अपने समय के इन छोटे-छोटे किन्तु प्रामाणिक दस्तावेजों के महत्व और योगदान को नकारा नहीं जा सकता और न ही उपेक्षित किया जा सकता है। परन्तु यह भी सत्य है कि पिछले लगभग चार-पाँच वर्षों से लघु-नाटकों की अत्यधिक लोकप्रियता ने विशुद्ध एकांकी-लेखन को काफी क्षति पहुँचाई है और अपनी विशिष्ट उपलब्धियों वाले इस समृद्ध कला-रूप का भविष्य फिलहाल बहुत सम्भावनापूर्ण प्रतीत नहीं हो रहा है।

Like other products of technology, cinema has constituted a serious threat to the traditional modes of social existence and behaviour. It has had a particularly devastating impact on the ageold forms of performing arts like theatre, with which it has developed a kind of dialectical relationship since its very advent even in the Western world where the theatre had deeper roots and an unbroken continuitythe challenge or the threat of the films is the greatest for the Hindi theatre which does not have even a weak but continued tradition of regular activity.

फिल्म और रंगमंच—एक

आमतीर पर 'अभिनयात्मक' अथवा 'प्रदर्शनात्मक कला' की दृष्टि से रंगमंच और सिनेमा को एक ही विद्या के दो रूप मान कर फिल्म को रंगमंच का यांत्रिक विस्तार अथवा उसकी 'सेल्यूलोइड कापी' कहा जाता है। ऐतिहासिक दृष्टि से भी एक ओर यदि अभिनय, नाटक और रंगमंच की जड़े मानव जन्म और उसके इतिहास के आदि-काल तक चली गई हैं तो दूसरी ओर सिनेमा ने अभी अपने जीवन-इतिहास के आठ दशक भी पूरे नहीं किए हैं। अभी यह कल की सी बात लगती है जबकि फिल्म व्यवसाय लगभग सभी दृष्टियों से नाटक और रंगमंच के छूटे से बंधा हुआ था। हमारे यहाँ, अपने आरम्भिक दौर में फिल्मों के अधिकतर कलाकार पारसी नाटक कम्पनियों के साथ इष्टा और पुष्पी प्येटर की ही देन थे। उस दौर की एक महत्वपूर्ण फिल्म धरती के लाल विजय भट्टाचार्य के दो नाटकों नवान्न तथा जवान बंदी पर आधारित थी और लेला मजनु, शीरो फरहाद और सती सावित्री जैसी अनेकों फिल्में भी तत्कालीन रंगमंच की ही देन थी। ख्वाजा अहमद अब्बास, बलराज साहनी, चेतन आनन्द, देव आनन्द, जसवन्त ठक्कर, रशीद खान, अजरा, शम्भु मित्र, तृप्ति मित्र और कपूर परिवार के कलाकार रंगमंच से ही आए थे और आज के इस नए दौर में भी अधिकांश श्रेष्ठ कलाकार ऐसे ही हैं जिनका प्येटर से गहरा सम्बन्ध रहा है या अब भी है। संजीव कुमार, राजेश खन्ना, अमिताभ बच्चन, अमोल पालेकर, कबीर बेदी, इत्यादि से लेकर ओम् शिवपुरी, सत्यदेव दुबे, अमरीश पुरी, सत्येन कपूर, मन मोहन कृष्ण, ए० के० सेठी, साधु, मेहर, कुल भूपण खरबदा, टी० पी० जैन, मोहन अगाशे, गिरीश कर्नाड, नसीरुद्दीन शाह, उत्पल दत्त, डा० श्रीराम लागू, अनन्त नाग, एम० के० रैना, दिनेश ठाकुर, दोनानाथ, नमित कपूर, मनोहर सिंह, चमन वर्मा, (बी० एम० शाह, राजेश विवेक, राज बब्बर) सुधा शिवपुरी, सुलभा

देशपांडे, शबाना आज़मी, दीना पाठक, सविता बजाज; विजय तेंदुलकर, श्याम बेनेगल, एम० एम० सधू, शमा जैदी, सई परांजपे, ब०व० कारन्त, मृणाल सेन इत्यादि न जाने आज के कितने फिल्म अभिनेता, निर्देशक, कलाकार, लेखक ऐसे हैं जो रंगमंच से प्रत्यक्षतः जुड़े रहे हैं—और अब भी उसे अपना मूल क्षेत्र मानते हैं। स्व० मोहन राकेश, गिरीश कर्नाड, विजय तेंदुलकर, वादत सरकार, ज्ञानदेव अग्निहोत्री और डा० शंकर शेप जैसे नाटककारों की फिल्म जगत से संलग्नता तथा आषाढ़ का एक दिन, आधे अयूरे (अपूर्ण) शान्ततः कोर्ट घाले आगे, चरन-दास चौर, घरोंडा (अनिकेत) तथा आनन्द महल (बल्लमपुर की रूपकथा) जैसे बहुचर्चित नाटकों का फिल्मीकरण भी इन माध्यमों की एकता की पुष्टि करता है।

व्यापक परिदृश्य में देखें तो केवल भारतवर्ष और हिन्दी में ही नहीं विश्व सिनेमा की कई प्रमुखतम प्रतिभाएं जैसे—इलिया कज़ान, अकिरा कुरोसावा, इंगमार बर्गमन, पेटरवाइज, जेल्डान फावरी तथा वुडवर्ड, ब्रैंडो, रोड स्टीगर, सेन्ट, डैन आर्सेन, वैंलेस, इनग्रिड युलिन, लोइस जावेट इत्यादि मूलतः रंगमंच के ही व्यक्ति रहे हैं। विश्व सिनेमा की अन्यतम विभूति चार्ली चैपलिन भी रंगमंच की ही देन है। शैक्षणीयर और टेनेसी विलियम्स के अधिकांश नाटकों पर आधारित फिल्मों के साथ-साथ माई फेयर लेडी, यंकेट, खून का सिंहासन जैसी बहुचर्चित रचनाएं भी इस रिश्ते की गहराई को ही रेखांकित करती हैं।

आलेख (कहानी) अभिनेता, निर्देशक, संगीत (गीत, वाद्य और नृत्य), छाया और प्रकाश, वस्त्र एवं रूप-सज्जा, दृश्य-बंध (सेट), प्रेक्षागृह, दर्शक और प्रदर्शनीयता की दृष्टि से निस्सन्देह रंगमंच और सिनेमा में आन्तरिक, गहन और आत्मीय सम्बन्ध प्रतीत होता है।

जिन दर्शकों ने कभी नृत्य-सम्राट उदय शंकर के नाट्य-फिल्म समन्वित दृश्य-कला प्रयोग—‘शंकर स्कोप’ को देखा है वे तो सम्भवतः इन्हे समानघर्मां पूरक कलाएँ तक मानना चाहेंगे।

ये तमाम तथ्य अपनी जगह सही हैं परन्तु सूक्ष्म रूप से देखने पर आप पाएंगे कि ये समानताएँ बहुत ऊपरी और मामूली हैं तथा अपने मौलिक और विशुद्ध रूप में इन दोनों कला-रूपों में कोई बुनियादी पारस्परिक सम्बन्ध नहीं है।

दर्शक और अभिनेता की दृष्टि से रंगमंच एक प्रत्यक्ष और जीवन्त साक्षात्कार का माध्यम है जब कि सिनेमा एक यांत्रिक पुनर्प्रस्तुतिकरण मात्र है। रंगमंच के मुख्य अभिनय में एक प्रकार का ‘घिल’ रहता है। अभिनेता को अपनी सम्पूर्ण भूमिका एक ही बार में लगातार निभानी होती है—ठीक कमान से छूटे तीर की तरह। हर नये प्रदर्शन में, नये दर्शकों की उपस्थिति और तात्कालिक प्रतिक्रिया अभिनेता के लिए एक नयी चुनौती उपस्थित करती है। प्रत्येक प्रदर्शन में उसका अभिनय एक महत्त्वपूर्ण रचनात्मक यात्रा करता है और यही

कारण है कि एक ही नाटक के विविध प्रदर्शन वास्तव में एक स्तर पर अलग-अलग रचना होते हैं। इसके विपरीत सिनेमा के अभिनय में न सारे संवादों को एक साथ रटने की समस्या है और न भूमिका को एक ही बार में अभिनीत करने की। फिल्मों के समय कथाक्रम का कोई महत्त्व नहीं होता और कोई भी दृश्य या प्रसंग पूर्वापर सम्बन्ध की चिन्ता किए बिना कभी भी फिल्माया जा सकता है। असम्बद्ध और असंगत से टुकड़ों में बँटी इस फिल्म को बाद में सम्पादक वांछित क्रम (कंटीन्यूटी) देकर सगति और अन्विति प्रदान करता है। इसके अतिरिक्त सिनेमा अभिनेता को 'रीटेक' की भी सुविधा रहती है और वीसियों जार किये गए उसके गलत या कमजोर अभिनय का सकेत तक दर्शकों को नहीं मिलता जबकि मंच पर कलाकार की जरा-सी गलती भी तत्काल पकड़ ली जाती है। फिल्म-अभिनेता एक बार अपना काम समाप्त कर चुकने के बाद फिल्म से पूर्णतः और अन्तिम रूप से मुक्त हो जाता है जबकि मंच अभिनेता को यह सुविधा कभी नहीं मिलती और वह अपनी मंच उपस्थिति के समय संवाद, भावों की अभिव्यक्ति और क्रियाकलाप में अपेक्षित 'समय सन्तुलन' में पल भर के लिए भी शिथिलता नहीं ला सकता। सम्भवतः इसीलिए अच्छे मंच अभिनेताओं को फिल्म-अभिनय 'बच्चों का खेल' प्रतीत होता है।

नाटक अपने मूल रूप में 'अवस्था की अनुकृति' ('अवस्थानुकृतिर्नाट्यम्') है जिसे अभिनेता मंच पर प्रस्तुत करता है। अतः रंगमंच का पहला और अन्तिम सत्य है—अभिनेता। नाटक से वेपभूषण, मज्जा, पाठ, रंगशाला वगैरह सभी को निकाल सकते हैं—अभिनेता या अभिनय को नहीं। इसके विपरीत उसकी रोटी, आटा का एक दिन तथा दुविधा जैसी बहुचर्चित, कलात्मक और पुरस्कृत फिल्मों के निर्माता-निर्देशक मणि कौल का कथन है कि, "अभिनय की कोई जगह ही नहीं है सिनेमा में। अगर मैं अभी भी इसका उपयोग कर रहा हूँ तो इसलिए कि मैं एक सम्पूर्ण फिल्म बनाने में असमर्थ हूँ।" अतः सिद्ध यह हुआ कि रंगमंच के विपरीत अपने शुद्धतम और नग्नतम रूप में फिल्म-माध्यम का अंतिम सत्य 'निर्देशक' है अभिनेता नहीं।

सम्प्रेष्य तत्त्व की दृष्टि से रंगमंच यदि अभिनेता के माध्यम से शब्द व दृश्य समन्वित अभिनय प्रस्तुत करता है तो सिनेमा में विम्ब ही सर्वोपरि है जो वास्तव में फिल्म की दृश्य-भाषा की सृष्टि करते हैं। इस सृष्टि के लिए "मुझे विषय वस्तु की परवाह नहीं। अभिनय की परवाह नहीं। लेकिन फिल्म के छायांकन, संपादन, ध्वनि और उन सारे तकनीकी पक्ष की चिन्ता (परवाह) है जो फिल्म की दृश्य-भाषा की रचना करते हैं।" यह शब्द रोप, रिश्तर विंडो और सायको जैसी बहुचर्चित एवं महत्वपूर्ण फिल्मों के अन्तर्राष्ट्रीय ख्याति प्राप्त अमरीकी निर्देशक एल्फ्रेड हिचकॉक के हैं। यहाँ यह ध्यातव्य है कि सायको की दो रीलें में कोई संवाद नहीं है और सब कुछ दृश्य-विम्बों के माध्यम से ही सम्प्रेषित

किया गया है। स्पष्ट है कि फिल्म-निर्देशक की दृष्टि में जो कैमरा, सम्पादन, साउण्ड ट्रैक और अन्य तकनीकी पक्ष फिल्म के लिए सर्वाधिक महत्वपूर्ण है—उनका नाटक या रंगमंच से दूर का भी कोई सम्बन्ध नहीं है।

अतः रंगमंच के लिए मानव और मानव-देह सर्वोपरि है तो सिनेमा के लिए मशीन और तकनीक।

दिन-प्रति-दिन लोकप्रिय, व्यापक और प्रभावशाली बनते सिनेमा की प्रति-योगिता में रंगमंच ने भी यथार्थवादी और संश्लिष्ट बनने की कोशिश की है। परन्तु भारत जैसे विकासशील और आर्थिक दृष्टि से अपेक्षाकृत निर्धन देश में साधनहीन शौकिया रंगमंच करोड़ों की लागत से बनी फिल्मों की प्रतियोगिता में नहीं ठहर सकता।

इसके अतिरिक्त रंगमंच केवल आधुनिक प्रकाश उपकरणों को छोड़कर आधुनिक विज्ञान या तकनीक के किसी भी अन्य आविष्कार को आत्मसात करने में प्रामाण्य असमर्थ ही रहा है। इसके विपरीत, सिनेमा बहुत कम समय में ही मूक चित्रों से चलकर सवाक फिल्मों तथा विकसित स्टीरियो साउण्ड तकनीक और ('वाइड स्क्रीन' 'इ-डी,' 'सिनेमा-स्कोप' और अब ७० एम० एम० तक आ पहुँचा है।

मंच और प्रेक्षक तथा अभिनेता और प्रेक्षक की दूरी को दूर करने के लिए इस बीच रंगमंच ने अनेक प्रयोग किए हैं—डा० लाल का मादा कैंबडस, भूज मोहनशाह का त्रिशंकु और बादल सरकार का जुलूस इसके प्रमुख उदाहरण हैं। परन्तु फिल्मों के 'क्लोज अप' के टक्कर की कोई चीज रंगमंच नहीं उपलब्ध कर सका। विकसित प्रकाश यंत्रों तथा मंदकों (डिमर्स) एवं नयी अभिनय तकनीकों की सहायता से रंगमंच पर अब दृश्यों का फिल्मों की तरह 'विलोपन' और 'प्रकटन' (फेड आउट एवं फेड इन) पूर्ण स्मृति (फ्लैश बैक) कल्पना (फ्लैश फॉरवर्ड) स्थिरीकरण (फ्रीजिंग) विलम्बित गति-द्रुत गति, और समांतर प्रसंगों के नाटकीय प्रस्तुतीकरण तो अब आम बात हो गई है परन्तु अलग-अलग बिम्ब और उनका अपेक्षित प्रभाव उत्पन्न करने के लिए सिनेमा कैमरे के सृजनात्मक प्रयोग से 'लॉग शाट', 'मिड' और 'मिडक्लोज शाट', 'डौली शाट', 'लो ऐंगिल शाट', 'पैनिंग' 'रिएक्शन शाट', 'जंप कट', 'वाइप' इत्यादि का जो प्रभावपूर्ण उपयोग करता है तथा 'जूम' और 'फिश आई' जैसे गायामी लेंसों से जो जादुई प्रभाव उत्पन्न करता है उसका मुकाबला करने वाला कोई कारगर हथियार अभी रंगमंच के पास नहीं है।

तकनीकी दृष्टि से सिनेमा का माध्यम निस्सन्देह रंगमंच की अपेक्षा अधिक समृद्ध किन्तु जटिल है। आज की रंगीन फिल्मों में पुरानी न्यूजरील के महत्वपूर्ण और अपेक्षित प्रवेत श्याम अश्वों को इकरंगी दृश्य (मोनोक्रोम) के रूप में रंग कर इस्तेमाल करके तथा नेगेटिव के ऊपर पोजिटिव को 'सुपर इंपोज' करके सूर्यन

(सोलाराइजेशन) द्वारा अत्यधिक तनाव अथवा उत्सुकता वाले दृश्यों को प्रभाव-शाली ढंग से प्रस्तुत किया जाता है। 'प्रोसेसिंग' के अन्तर्गत ध्वनियों के मैग्नेटिक टेप से ऑप्टिकल प्रिंट तैयार किया जाता है और फिर अंतिम प्रिंट बनाते समय उसे विम्बों वाले फ़ॉर्म के साथ संलग्न कर दिया जाता है।

स्पष्ट है कि रंगमंच और सिनेमा के 'नेपथ्य' में जमीन-आसमान का अन्तर है।

सिनेमा और रंगमंच का एक अत्यन्त महत्त्वपूर्ण अन्तर 'स्पेस' के प्रयोग को लेकर है। यह सत्य है कि हमारे नये नाटक और रंगमंच ने आज ड्राइंग-रूम वाले सीमित यथार्थवादी दृश्य-बध से मुक्ति पा ली है और इब्राहिम अल्काजी, ब० ब० कारत, राजिन्दर नाथ, बादल सरकार, हबीब तनवीर, श्यामानन्द जालान, सत्यदेव दुबे, अमोल पालेकर, रजित कपूर, एम० के० रेना जैसे अनेक प्रतिभा सम्पन्न नाट्य निर्देशकों ने इसे पर्याप्त व्यापकता, विस्तार, गति और स्वतंत्रता प्रदान की है। 'अंधायुग', 'तुगलक', 'खडिया का घेरा', 'तीन टके का स्वाँग', 'दाँतों की मौत', 'रस गधवं', 'द्रोपदी', 'मैन विदाउट शैंडो', 'एवम् इन्द्रजित', 'पछी ऐसे आते हैं', 'मिट्टी की गाड़ी', 'आगरा बाजार', 'चरनदास चोर', 'हुयबदन', 'व्यक्तिगत', 'एक सत्य हरिश्चन्द्र', 'जुलूस', 'बौएज़क', 'वेगम का तकिया', और 'छतरियाँ' जैसे प्रयोग मंच के विस्तार और उसकी बहुआयामिता के उदाहरण कहे जा सकते हैं। परन्तु फिर भी, सिनेमा के देश-काल की सूक्ष्म-अबाध और पूर्णतः स्वच्छन्द गति के मुकाबले रंगमंच अब भी काफी हद तक जड़ और स्थिर ही है। विम्ब (विजुअल) के विखण्डन की वह सामर्थ्य ही संभवतः सिनेमा की सबसे बड़ी ताकत है। यही कारण है कि कथ्य की दृष्टि से साहित्य का उपयोग करने वाली कलात्मक फिल्में भी नाटक की अपेक्षा उपन्यास और कहानियों को ही अपने अधिक निकट पाती हैं। और नाटकों में भी केवल आषाढ़ का एक दिन ही एक मात्र ऐसी फिल्म है जिसे पूर्णतः नाटक के रूप में ही फिल्माया गया है और मेरे विचार से जिसके (फिल्म फ़ेयर क्रिटिक्स अवाइं पाने के बावजूद) अप्रदर्शित तथा अरुचिकर होने का यह भी एक निर्णायक कारण है। रंगमंच पर जिन्होंने कभी आषाढ़ का एक दिन को देखा है उन्हें तो यह फिल्म आस्वाद और प्रभाव की दृष्टि से एकदम नीरस, निर्जीव और हास्यास्पद ही प्रतीत होगी। नाटकों पर बनी विश्व की लगभग सभी श्रेष्ठ और सफल फिल्में नाटक के मूल फ़ार्म को तोड़ कर ही बनाई गई हैं।

आर्थिक दृष्टि से रंगमंच और फिल्म में एक उल्लेखनीय अन्तर यह है कि एक ओर जहाँ कोई सूझ-बूझ वाला कम्पनाशील निर्देशक किसी नाटक को दो-तीन सौ से दो-तीन हजार रुपयों के अंदर-अंदर प्रस्तुत कर लेता है वहाँ आजकल अकुर जैसी न्यूनतम बजट की कला फिल्म भी सोलह लाख से कम में नहीं बन पाती। इसलिए कोई भी फिल्मकार किसी भी हालत में असफल होने का खतरा नहीं उठा

सकता। यह उसके जीवन-मरण जैसा प्रश्न है। इस संदर्भ में गिरीश कर्नाड ने पिछले दिनों एक बातचीत के दौरान एक बहुत उत्तेजक और महत्वपूर्ण बात यह कही थी कि असफल होने का खतरा उठाना किसी भी रचनात्मक कलाकार का जन्मसिद्ध अधिकार है और फिल्म यह खतरा कभी नहीं उठा सकती। रंगमंच जहाँ कलाकार को प्रयोग करने और असफल होने का अवसर देता है वहाँ सिनेमा केवल आजमाए हुए कामयाब फार्मूलो का नया इस्तेमाल भर करने की सुविधा देता है। इसीलिए रंगमंच यदि कलाकार का माध्यम है तो फिल्म व्यवसायी का।

नाम, दाम और ग्लैमर के लिहाज से भी फिल्म और रंगमंच की कोई तुलना सम्भव नहीं है। यह सिनेमा के अद्भुत सम्मोहन का ही कमाल है कि रंगमंच को अपना पहला और आखिरी इश्क मानने-कहने वाले असंख्य कलाकार फिल्मों में जाने के बाद आज रंगमंच का नाम तक भूल चुके हैं।

स्पष्ट है कि व्याकरण, रचना-प्रक्रिया और प्रभाव की दृष्टि से सिनेमा और रंगमंच दो अलग-अलग माध्यम हैं और दोनों की अपनी-अपनी शक्ति और सीमाएँ हैं। अपनी तमाम तकनीकी समृद्धि, लोकप्रियता और व्यापकता के बावजूद सिनेमा रंगमंच की त्रिआयाभिता, रचनात्मकता और प्रत्यक्ष-जीवन्त अनुभव की तीव्र प्रभावित्पुता को कभी प्राप्त नहीं कर सकता।

फिल्म और रंगमंच—दो

"सुनो, खबर है 'अमुक जी' भी बम्बई चले गए !"

"क्यों?"

"सुना है, फिल्मों में चांस मिल रहा है।"

"अच्छा।"

यह 'अमुक जी', कोई नाटककार, व्यंग्य लेखक, कथाकार, पत्रकार, गीतकार भी हो सकते हैं और रंगमंच के कोई लोकप्रिय अभिनेता-निर्देशक भी। 'अच्छा' में आश्चर्य, ईर्ष्या, तालच और भाग्योदय के साथ-साथ व्यंग्य की भावना भी छिपी रहती है। इस घातक प्रवृत्ति (क्योंकि अधिकांश वहाँ असफल होकर कहीं के नहीं रहते) के विषय में पूछने पर रंगकर्मी सीधा-सा निष्प्रान्ति उत्तर देते हैं, "रंगमंच से फिल्मों में अपनी इच्छा से कोई नहीं जाता। ओम शिवपुरी भीगी हुई पलकों से फिल्मों में गए थे और कारंत से आज भी नाटक का मोह नहीं छूटता। पर, जहाँ पैसा नहीं हो, सुविधा नहीं हो, और तो और, पहचान भी न मिले तो आदमी कब तक रंगकर्म में जुटा रह सकता है?" और यह प्रश्न सचमुच कोई साधारण प्रश्न नहीं है। 'जो घर फूँके अपना, सो चले हमारे साथ' की माँग करने वाला रंगमंच, पलभर में आसमान का जगमगाता सितारा बना देने वाले सिनेमा के सामने आखिर कब तक और कैसे टिका रह सकता है? इस महत्वपूर्ण/ज्वलंत प्रश्न के सदृश मे यहाँ हम हिन्दी रंगमंच और सिनेमा के पारस्परिक अन्त सम्बन्धों को एक ऐतिहासिक परिदृश्य में देखने का प्रयत्न कर रहे हैं।

मानव जीवन के आरम्भ से ही जो रंगमंच मनुष्य के मन की मनोरंजन और

मृजन की कामना-पूर्ति करता आ रहा था, बीसवीं शती के आरंभ में अकस्मात् अवरुद्ध और कुठित हो गया। सन् १९०३ में न्यूयार्क में प्रदर्शित एडीसन के प्रथम चलचित्र दि ग्रेट राबरी ने रंगमंच की सदियों पुरानी समृद्ध परम्परा पर डाका डाला और उसे कगाल करके छोड़ दिया। १९२८ में 'सवाक्' और १९३० में रंगीन फिल्मों के आगमन ने मनोरंजन के क्षेत्र में सिनेमा का एकाधिकार स्थापित कर दिया। भारतवर्ष के सन्दर्भ में भी लगभग ऐसा ही हुआ। १९१२-१३ में मूक (पुण्डलिक तथा राजा हरिश्चन्द्र) और १९३१ में प्रालम्भ द्वारा मवाक् फिल्मों ने तत्कालीन रंगमंच को करारी चोट पहुँचाई। टक्कर यदि कला और व्यवसाय में होती तो सम्भवतः रंगमंच इस तरह पराजित न होता परन्तु टक्कर व्यवसाय और व्यवसाय के बीच थी, इसलिए बड़े व्यवसाय (सिनेमा) ने छोटे व्यवसाय (रंगमंच) को नष्ट कर दिया।

ऐतिहासिक दृष्टि से भारत में सिनेमा के आगमन के समय तत्कालीन ह्यासी-मुख्य भारतीय रंगमंच एक व्यवसाय बन चुका था और पूरी तरह से कुछ पारसी व्यवसायियों के हाथों में था। तत्कालीन अंग्रेजी नाटक कम्पनियों के भेदे और भ्रष्ट प्रभाव से उत्पन्न 'अल्फ्रेड', 'न्यूअल्फ्रेड', 'विक्टोरिया', 'ओरिजनल', 'कारो-नेशन', 'करेंयियन' आदि पारसी नाटक कम्पनियाँ नाटक और मनोरंजन के नाम पर अतिशय भावुकता और झूठा आवेश बेच रही थी। पौराणिक ऐतिहासिक युद्ध कथाएँ, भावुकतामय प्रेमकहानियाँ, अतिरंजन-पूर्ण अभिनय, नृत्य, गीत, संगीत, आकर्षक भड़कीले रंग-बिरंगे वस्त्र और सीन-सीनरी एवं हँसी-मजाक—कुछ ऐसे तत्व थे जिन्होंने पारसी रंगमंच को अत्यधिक लोकप्रिय बनाया था। हबीब तनवीर के शब्दों में, "इसमें हिन्दुस्तानी स्वभाव और हर सतह के लोगों की रुचि का ध्यान रखा गया था।" श्वेत श्याम मूक सिनेमा के सामने हमका पराजित होना असम्भव था क्योंकि रंगमंच दृश्य के माध्य-साथ दर्शक की श्रद्धा कामना की पूर्ति भी करता था। इसलिए आरम्भ में तो यह रंगमंच मूक सिनेमा से सफलतापूर्वक लोहा लेता रहा, परन्तु सन् १९३१ में प्रालम्भ द्वारा से सवाक् सिनेमा के आगमन और फिर १९३७ में किस्तान कन्या से रंगीन फिल्मों के आविष्कार ने रंगमंच के सभी साधनों को हथियाकर उसे अपना बना दिया। सिनेमा के नाम, दाम और ग्लैमर ने रंगकर्मीयों को अदम्य चुम्बकीय आकर्षण से अपनी ओर खींचा। रंगशालाएँ खाली हो गईं और सिनेमा हात खचाखच भरने लगे। छोटे-बड़े शहरो-कस्बों में सिनेमा शैतान की आँत की तरह फैलता चला गया और मनोरंजन के क्षेत्र में उसने एकाधिकार कर लिया। 'हिन्दुस्तान फिल्म कम्पनी', 'कोहिनूर', 'सागर', 'रणजीत', 'प्रभात' 'न्यू थियेटर्स', 'होमीवाडिया', 'इपीरियल फिल्म कम्पनी', 'रूबी थियेटर्स', 'सागर फिल्म', 'बाम्बे टाकीज'

आदि तत्कालीन फिल्म संस्थाओं ने एक ओर यदि पौराणिक धर्म-प्रधान चित्रों का निर्माण किया तो दूसरी ओर सामाजिक समस्या-प्रधान फिल्में भी बनायीं। १९३६ में वेनिस फिल्म समारोह में संत तुकाराम का पुरस्कृत होना अपने आप एक महत्वपूर्ण घटना है। भारतीय फिल्म उद्योग के इस प्रथम दौर को यदि शान्ताराम, विमलराम, चेतन आनन्द, राजकपूर और गुरुदत्त के आरम्भिक दौर से जोड़ दिया जाये तो मानना पड़ता है कि अनेक पारसी नाटको जैसी फूहड़ और अकलात्मक फिल्मों के साथ-साथ इस युग में कई अमर चिरस्मरणीय, श्रेष्ठ फिल्मों का निर्माण भी हुआ। इस युग में सिनेमा ने पारसी रंगमंच के लोकप्रिय तत्वों का भरपूर उपयोग भी किया और उनसे ऊपर उठ कर इस नई विधा को अधिक सार्थक, ध्येयपूर्ण, यथार्थवादी और प्राणवान बनाने का साहसपूर्ण जोखिम भी उठाया। इसलिए इस बीच प्रसाद, रामकुमार वर्मा, लक्ष्मीनारायण मिश्र, अश्वक जैसे नाटककारों की सतत साधना से नाट्यलेखन तो चलता रहा परन्तु साहसी रंगकर्मियों के अभाव में वह रंगमंच से कटकर निरन्तर सुपाट्य और अधिकाधिक साहित्य होता चला गया।

इस शती के तीसरे दशक में जब भारत में रेडियो का आगमन हुआ, तो लगा शायद इससे फिल्मों की लोकप्रियता में कुछ अन्तर पड़े, परन्तु ये 'अधा रंगमंच' प्रेक्षक की प्रत्यक्ष अभिनय-दर्शन की भूख को शान्त करने में असमर्थ रहा। सिनेमा के मुकाबले ये प्रतिभाओं को भी अपनी ओर आकर्षित नहीं कर पाया। अत्यधिक लोकप्रिय होने के बावजूद रेडियो सिनेमा के रास्ते से हट गया और धीरे-धीरे फिल्मी गाने, हल्के-फुलके प्रहसन, समाचार, वार्ताएं, शास्त्रीय संगीत, देश प्रेम के समूह गान तथा सरकारी नीतियों के विज्ञापन तक सीमित हो गया।

स्वतंत्रता के कुछ वर्षों बाद से भारतीय फिल्म उद्योग का वह दौर आरम्भ होता है, जो फिल्मों के परिमाण, तकनीकी विकास और अपने रंग-बैभ्रव के कारण अत्यन्त उत्कृष्ट तथा साहित्यिकता, जीवन्तता एवं गुणवत्ता की दृष्टि से अत्यन्त निरुद्ध माना जायेगा। आने वाले समय में फिल्मों का इतिहासकार इसे 'अंधकार-भय युग' के रूप में याद करेगा। इस युग के आरम्भ में बड़े-बड़े समर्पित रंगकर्मी, निर्देशक, संगीतज्ञ, गायक, आकर्षक व्यक्तित्व, फोटोग्राफर और पूंजीपति इस उद्योग से सम्बद्ध होकर अपने को धन्य समझने लगे। 'पृथ्वी थियेटर' और 'इष्ठा' के ढेरों कलाकार रोजी-रोटी के लिए 'एक्स्ट्रा' बनने पर मजबूर हुए। सौन्दर्य के नाम पर कामुकता और प्रकृति के नाम पर विकृति का प्रचार हुआ। झूठे अतिरंजित प्रेम-त्रिकोण, काल्पनिक सामाजिक समस्याएं और उनके अयथार्थवादी हल, सर्वगुण सम्पन्न अवास्तविक नायक-नायिका, अप्रासंगिक भद्दे नाच-गाने, जीवन में कटी हुई पंतायनवादी स्थितियाँ और बार-बार आज़माए हुए कामयाब स्टंट फार्मूलेवाली बेहूदी फिल्मों की बाढ़ में दर्शक आकण्ठ डूब गया। हाँ, इस दौर में भी, अपवाद-स्वरूप ही सही, कुछ ऐसे

निर्माता-निर्देशक अवश्य सक्रिय रहे जिन्होंने व्यावसायिकता के बावजूद कला का दामन नहीं छोड़ा और कुछ अच्छी कृतियाँ देते रहे। बीच-बीच में शरत् या प्रेमचन्द की प्रसिद्ध रचनाओं पर भी फिल्में बनती रही, परन्तु मुख्य धारा पट्टियाँ फिल्मों की ही रही।

सिनेमा ने आरम्भ से ही विज्ञान के आविष्कारों से लाभ उठाया और तकनीकी दृष्टि में अद्भुत प्रगति की, जब कि रंगमंच विद्युत-प्रकाश के अतिरिक्त किसी भी वैज्ञानिक यंत्र को (यहाँ तक कि माइक को भी) आत्मसात् नहीं कर सका। सिनेमा के सवेदनशील सूक्ष्म-माइक, अद्भुत क्षमतावान् कैमरे जादुई लैंसों तथा तकनीकी कुशलता ने मनोरंजन के क्षेत्र में अपने सभी प्रति-द्वन्द्वियों को तिर उठाने से पहले ही कुचल दिया। 'बसोज़ अप' की टक्कर की कोई चीज़ रंगमंच आविष्कृत नहीं कर सका। इस बीच हिन्दी साहित्य लगातार उन्नति करता रहा और आधुनिक चेतना को जीवन्त अभिव्यक्ति देता रहा। मगर फिल्म उद्योग ने न तो इस साहित्य से कोई वास्ता रखा और न जीवन की नब्ज पकड़ने की कोशिश की।

छठे दशक के आरम्भ में एक नये रंग आन्दोलन की शुरुआत हुई। इससे सिनेमा के काल्पनिक और फूहड़ ससार के स्थान पर वास्तविक जीवन का प्रति-निधित्व करने वाले, मानव-अस्तित्व के सूक्ष्म, गहन और मूलभूत प्रश्नों से गम्भीर साक्षात्कार कराने वाले, जीवन्त नाटकीय अनुभव और आधुनिक सवेदना को कलात्मक ढंग से प्रस्तुत करने वाले अव्यावसायिक नाट्य-प्रदर्शनों का दौर शुरू हुआ। वक्त के बदलते गिजाज और मस्तिष्क-जटिल नये सामाजिक संबंधों की इस रंग-आन्दोलन ने सार्थक अभिव्यक्ति दी। निष्ठावान, समर्पित, कुशल रंगकर्मियों ने अपने निस्वार्थ गतत प्रयासों में शुरुचि-मग्न्यन् जागरूक प्रेक्षक वर्ग का निर्माण किया। जन-चेतना में एक हलचल-सी महसूस होने लगी।

थियेटर यूनिट, राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय, अभियान, दिशान्तर, नया थियेटर, यात्रिक, दर्पण, अनामिका जैसे निष्ठावान नाट्य दल, इब्राहीम अल्ताफी, मदनमोहन मालवीय, श्यामानन्द आलान, हवीब तनवीर, कारन्त, राजिन्दर नाथ, ओम शिवपुरी, और मोहन महर्षि जैसे कल्पनाशील निर्देशक, विजय तेंदुलकर, मोहन रायेश, धर्मवीर भारती, जगदीशचन्द्र माधुर, लक्ष्मीनारायण लाल, गिरीश कर्नाट, आदय रंगाचार्य और वादल-सरकार जैसे जीवन्त नाट्यकार एक माथ उभरे और छा गये। अंधायुग, कोणार्क, एवं इन्द्रजित, बाकी इतिहास, पगला घोड़ा, तुंगनक, मयाराम वाईडर, ग्रामोश ! अदासत जारी है, मुनो जनमेजय, आगाड़ का एक दिन, सहरो के राजहंस, आधे अधूरे, आगरा बाजार, हथ्या एक आकार की, शुनुरभूष, स्टीन फेंग, बिगी एक फूल का नाम लो, पंछी मेरे आते हैं, झोरी, कण्ठ, मिस्टर अभिमन्यु, हयबदन, एक गरम हरिश्चन्द्र, मूय की अंतिम किरण ने मूय की पहली किरण तक, चरनदाम चोर, आठवाँ

संग, आदि कुछ ऐसे नाटक हैं जिन्होंने भाषा और प्रदेश की सीमाएं तोड़कर नाट्य-प्रदर्शनों के नये कीर्तिमान स्थापित किये। इस दौर में भारतीय रंगमंच ने 'अपने व्यक्तित्व की पहचान, पारम्परिक नाट्यदाय का अन्वेषण और एक नयी, अधिक भौजिक और प्रामाणिक नाट्य शैली की खोज' की। महानगरों की देखा-देखी छोटे-छोटे शहरों और कस्बों में भी कई नाट्य-दल उभरे और उन्होंने प्रयोगधर्मी नये नाटकों के सफल प्रदर्शन किए। व्यावसायिक पत्र-पत्रिकाओं तक में इनके समाचार, चित्र और समीक्षाएं छपने लगीं। चर्चाएं और गोष्ठियां होने लगीं। रंगकर्मी पुरस्कृत हुए और सम्मान की दृष्टि से देखे जाने लगे। सांस्कृतिक वातावरण चारों ओर सुगंध की तरह बिखर गया।

इसी काल खण्ड में रेडियो ने भी कुछ थोड़े नाटकों का प्रसारण कर इस सांस्कृतिक वातावरण को समृद्ध बनाने में सहयोग दिया। स्तरीय चर्चित रंग-मंचीय नाटकों के रेडियो रूपान्तरों के अतिरिक्त 'नाट्य बेला' के अन्तर्गत प्रसारित असम मेल, खुदकुशी, चौथा ब्राह्मण, उसके बाद, शून्य का आकार, मुनहरी मछलियां, मंतीला : एक छिपकिली, सेतुबंध, एक मैला आदमी, दो टुकड़े सत्य, बर्फ टूटता हुआ, हत्या, लाई हरोबा, तलधर, दो सूर्यदग्ध फूल, एक गीत की मौत, रात बीतती है, चार दिन, आपका बंटी, एक और अजनबी, बादलों के घेरे इत्यादि गत वर्षों के उल्लेखनीय रेडियो नाटक रहे हैं।

इस नये रंग-आन्दोलन के साथ ही दिल्ली में १५ सितम्बर, १९५७ से मनोरंजन के क्षेत्र में टी० बी० नामक एक अन्य जन-माध्यम (?) की शुरुआत हुई। विदेशों में इसे 'मुस्त आदमी का घरेलू सिनेमा या रंगमंच' कहा जाता है। यह स्पष्टतः सिनेमा और रंगमंच का प्रतियोगी माध्यम है। परन्तु विदेशों की तरह, भारतवर्ष में इसका कोई विशेष प्रभाव नहीं पड़ा। इसके कई कारण हैं। एक तो भारत एक गरीब देश है, (जहाँ प्रति व्यक्ति औसत छः सौ रुपये वार्षिक के लगभग है) अतः यहाँ ढाई-तीन हजार रुपये का टी० बी० सैट कितने लोग खरीद सकते हैं? दूसरे विकास के नाम पर यह अंगद का पांव बना रहा। इसके अतिरिक्त, ऊंची लागत वाली मनोरंजक रंगीन फिल्मों और जीवन से जुड़े गम्भीर रंगमंच के मुकाबले सरकारी मरदान में सादे टी० बी० के उबाऊ और नीरस कार्यक्रम लोकप्रिय नहीं हो पाये। यद्यपि 'स्टेटस सिम्बल' बन जाने के कारण तथा कुछ पुरानी फिल्मों और रंगमंचीय नाटकों के प्रदर्शन के कारण एक वर्ग में टी० बी० इधर काफी लोकप्रिय हो रहा है, फिर भी रंगमंच या सिनेमा पर इसके विपरीत प्रभाव की कोई सम्भावना फिलहाल दिमाई नहीं देती। सम्पूर्ण देश के सन्दर्भ में तो अभी टी० बी० की चर्चा करना और भी निरर्थक है।

उधर १९६८ में अरुण कौल और मृणाल सेन ने 'नव सिनेमा आन्दोलन'

का नारा लगाया जिसके परिणामस्वरूप फिल्मकारों का एक ऐसा वर्ग तैयार हुआ जिसने व्यावसायिक अकलात्मक सिनेमा के समानान्तर एक साहित्यिक और कलात्मक सिनेमा-आंदोलन की शुरुआत की। फिल्म वित्त निगम की सहायता ने इन कलाकारों को प्रोत्साहित किया। भुवन सोम की सफलता और प्रसिद्धि ने इनके इरादों को मजबूत किया। इन नये फिल्मकारों ने इस माध्यम को समसामयिक जीवन और आधुनिक साहित्य से जोड़ने का प्रयास किया। नयी तकनीक, अधूरी कथाएँ, सटीक शैली और फिल्म की नवीन विम्बात्मक भाषा ने सारा आकाश, उसकी रोटी, आपाड़ का एक दिन, बदनाम बस्ती, फिर भी, आधे-अधूरे (अपूर्ण), माया दर्पण, आक्रान्त, दस्तक, फागुन, एक अधूरी कहानी तथा खामोशी, सफ़र, आनन्द, गुड्डी, आशीर्वाद, उपहार, परिचय, कोशिश अनुभव, आविष्कार, गर्म हवा, दुविधा, रजनीगंधा, सत्ताइस डाउन, अंकुर, आधी मौसम, कादम्बरी, डाक बंगला, मयन स्वामी, भूमिका, शतरंज के खिलाड़ी, घरोंदा, जैसी फिल्म कृतियों को जन्म दिया। चानी, तीसरा पत्थर, डाकू, डागदर, बाबू, आनन्द महल, मोराबाई, एक था चन्दर एक थी सुधा, त्यागपत्र, गोधूलि, कफन, जैसी अनेक फिल्में बन गई हैं या बन रही हैं। पूना फिल्म इन्स्टीट्यूट से निकले कलाकारों ने फिल्म उद्योग का चेहरा ही बदल दिया है। प्रतिभावान साहित्यकार, निर्देशक, रंगकर्मी कलाकार, गायक, गीतकार इस व्यापक जन माध्यम से जुड़ रहे हैं। हमारी फिल्मों की यह उन्नति-समृद्धि हमारे लिए गौरव का विषय है।

यहाँ एक स्वाभाविक और सार्यक प्रश्न यह उठता है कि अपनी मूल प्रकृति में रंगमंच से अभिन्न होने पर भी सिनेमा सदैव नाटक से दूर क्यों रहा? साहित्य के निकट जाने पर उसने केवल कथा-साहित्य को ही क्यों अपनाया? (घरोंदा जैसे दो-एक अपवादों को जाने दीजिए। 'आधे-अधूरे' अधूरी रह गई, 'आपाड़ का एक दिन' प्रदर्शित नहीं हो पाई और 'आनन्द महल' अभी बन रही है।) इस अद्भुत 'क्यों' का उत्तर तकनीक और माध्यम से संबधित है। सिनेमा ने अपने आरम्भिक काल में ही 'विजुअल' का विखंडन करके अपने माध्यम को अनन्त विस्तार और अबाध स्वातंत्र्य दे दिया था, जब कि नाटक के लिए दृश्य-बंध (और बहुत हद तक संकलन-त्रय) की सीमाओं को तोड़ना लगभग असम्भव था; और है। कथा-साहित्य में नाटक की भांति मंच या दृश्य-बंध का कोई बंधन नहीं होता। यही कारण है कि सिनेमा जीवन के विभिन्न पहलुओं को सूक्ष्मतम विवरणों और पल-पल परिवर्तित रंग-रूपों के साथ सम्पूर्ण अभिव्यक्ति देने वाले कथा-साहित्य के अधिक निकट पड़ता है।

सिनेमा के बढ़ते साम्राज्य को देखते हुए लगता है कि यही वह समय है जब हमें रंगमंच के अस्तित्व और भविष्य के विषय में अन्तिम रूप से कुछ फैसला करना चाहिए, क्या इतिहास फिर से अपने को दोहराएगा और ये नयी कला फिल्में

फिर से रंगमंच को परास्त कर देगी? क्या उत्पल दत्त, ओम शिवपुरी, दिनेश ठाकुर, एम० के० रैना, ओम पुरी, संजीव कुमार, सत्येन कपूर, ए० के० हंगल, अमरीश पुरी, डा० लागू, सत्यदेव दुबे, अमोल पालेकर, गिरीश कर्नाड, व० व० कारत, नसीरुद्दीन शाह, टी० पी० जैन, कीमती आनंद, शाम अरोड़ा, कुलभूषण खरबंदा, बी० एम० शाह, राज वन्धर, राजेश विवेक तथा सुलभा देशपांडे, सुधा शिवपुरी, उर्मिला भट्ट, दीना पाठक, आभा धूलिया जैसे कलाकारों का रंगमंच छोड़कर फिल्मों की ओर प्रस्थान रंगमंच के लिए किसी भावी संकट को पूर्व सूचना नहीं है? बुद्धिजीवियों और रंगकर्मीयों को अब साफ तौर से यह तय करना होगा कि क्या रंगमंच का कोई ऐसा स्वरूप भी हो सकता है जिसमें रंगमंच कला-फिल्मों के इस आक्रमण से अपने को बचाए रख सके और सिनेमा उसकी उपलब्धियों का उद्योगीकरण करके उसका शोषण न कर सके?

गत पांच-सात वर्षों में सामान्यतः जो नाटक लिखे और खेले गये हैं, उनसे एक बात बिल्कुल साफ हो गई है कि रंगशाला को अन्तिम सीट तक भरने वाली व्यावसायिक बुद्धि ने रंगकर्मी को हल्के मनोरंजन, स्पेक्टकल और नग्न-काम प्रदर्शन की ओर प्रेरित किया है। संक्षेप के मामले में व्यावसायिक सस्ती फिल्मों की तरह प्रेक्षक के निम्न काम-वृत्तियों को उथले स्तर से उत्तेजित करके रंगमंच अधिक समय तक जीवित नहीं रह सकता। पश्चिम की नकल पर काम विकृतियों का प्रदर्शन आधुनिकता नहीं है। वर्तमान दिशा में थोड़ा और आगे बढ़ते ही पीछे लौटने का रास्ता कठिनतर हो जायेगा और हम वर्षों तक पश्चिमी ऊल-जलूल, नग्न और क्रुद्ध रंगमंच के पीछे-पीछे अंध-दौड़ लगाने के लिए विवश हो जायेंगे। इसलिए अपनी मिट्टी की पहचान और उसे उर्वरा बना कर उपयुक्त पौध की तैयारी का यही वक्त है। हमारा आधुनिक रंगमंच हय-वदन की तरह पुरानी लोक नाट्य रूढ़ियों का उपयोग करता हुआ आगे बढ़े, ग्रंथापुग जैसे पद्य नाटकों का मार्ग अपनाए, डा० लाल की तरह जीवन के यथार्थ को मिथक, प्रतीक और काव्य की उगलियों से पकड़े या स्वर्गीय मोहन राकेश की काव्यात्मक यथार्थवादी जीवन्त परम्परा को आगे बढ़ाए—कामना यही है कि वह जीवित रहे, समृद्ध हो और सिनेमा, टी० बी० या रेडियो का प्रतिस्पर्धी न बने। उसे स्वीकार करना चाहिए कि वह गहन, गम्भीर, मूल्यवान्, प्रयोग-धर्मी और सार्वक जन-माध्यम के रूप में ही अपने अस्तित्व को बनाए रख सकता है; सस्ते मनोरंजन का साधन बन कर वह जीवित नहीं रह पायेगा।

१. यूँ तो इनमें से ज्यादातर कलाकार दो-एक फिल्मों के बाद रंगमंच पर वापस लौट आए हैं या लौटने की तैयारी में हैं, परन्तु उनके मन और अपने वास्तव में वही उलझे हैं।

तकनीकी रूप से समृद्ध और संश्लिष्ट रंगमंच भी अपने में विकास की एक दिशा है, परन्तु उससे हटकर एक दूसरी दिशा है और मुझे लगता है कि हमारे प्रयोगशील रंगमंच की वही दिशा हो सकती है। वह दिशा रंगमंच के शब्द और मानव-पक्ष को समृद्ध बनाने की है—अर्थात् न्यूनतम उपकरणों के साथ संश्लिष्ट से संश्लिष्ट प्रयोग कर सकने की।

आम आदमी का नाटक और समांतर रंगमंच

[एशियन थियेटर सेमिनार के दौरान बम्बई में अपने अभिन्न हृदय मित्र कमलेश्वर से राकेश ने कहा था, "थैंक वर्ल्ड को लेकर हम कुछ करना चाहते हैं—रंगमंच के सर्वांगीण सर्वव्यापी नजरिये से 'तीसरी दुनिया' पश्चिम के बंधे-बंधाये रंगमंच से कहीं ज्यादा कलामय और विकसित है : कोई बजह नहीं कि इस तथ्य को कॉलेक्स-जनित अक्षमता के कारण या मात्र शराफत में न कहा जाये। तो बोल—अपना साहित्य और अपना रंगमंच अली-अली किया जाये।" राकेश और कमलेश्वर के बीच यह सकल्प-अनुबन्ध २६-११-७२ को हुआ और ६-१२-७२ को राकेश नहीं रहे। फिर भी, इस बीच बिना किसी आन्दोलन, नाम या शोर-शराबे के सरकारी अनुदानाश्रित, संश्लिष्ट और विशिष्ट रंगमंच के समान्तर चुपचाप अनेक ऐसे रंग प्रयोग होते रहे हैं जिसे हम चाहे तो हिन्दी का समान्तर रंगमंच कह सकते हैं।]

आज जबकि प्रत्येक व्यक्ति 'आम आदमी' का हिमायती, सहयोगी (भोगी?) और ठेकेदार बना हुआ है मैं उसकी परिभाषा, व्याख्या और पहचान को लेकर किसी सूक्ष्म, अतहीन और निरर्थक बहस में नहीं पड़ना चाहता। मोटे तौर पर मेरे लिए आम आदमी के नाटक और रंगमंच का अर्थ आम आदमी की जिन्दगी और नियति से प्रत्यक्षतः जुड़े उस व्यापक और बहुआयामी रंगकार्य से है जिसे न्यून-तम साधनों-सुविधाओं और उपकरणों के माध्यम से प्रशिक्षित-अप्रशिक्षित, व्यावसायिक-अव्यावसायिक, प्रतिबद्ध-अप्रतिबद्ध, लोक या नागर कलाकारों द्वारा आम आदमी के बीच कहीं भी और किसी भी रूप से प्रस्तुत किया जाता है। ऐतिहासिक दृष्टि से इसमें जन-नाट्य-सघ (इष्टा) का महत्त्व और योगदान संभवतः सर्वाधिक उल्लेखनीय और प्रशंसनीय है। परन्तु मैं इस लेख में सन् १९६० के आसपास आरम्भ होने वाले उस व्यापक रंगमंच के आन्दोलन के सदस्य

में उस गरीब और ग्लैमरहीन रंग-कार्य की चर्चा कर रहा हूँ जिसे इस प्रयोग-बहुल, संश्लिष्ट और अभिजात्य रंग-आन्दोलन की बहुचर्चित विशिष्ट उपलब्धियों की चकाचौध में अलग से रेखांकित नहीं किया जा सका।

हमारे महानगरों में, आधुनिक तकनीक और वैज्ञानिक उपकरणों से युक्त समृद्ध और संश्लिष्ट रंगमंच का विकास आर्थिक एवं वैज्ञानिक दृष्टि से अपेक्षा-कृत अधिक सम्पन्न तथा विकसित पश्चिमी देशों के प्रभाव के कारण हुआ। इस विकास की चरम उपलब्धि राष्ट्रीय-नाट्य विद्यालय के दातों की मौत जैसे कल्पनार्थी, महंगे, भव्य और विराट प्रदर्शनो (स्पैक्टैकल्स) के रूप में हुई। परन्तु धीरे-धीरे यह बात साफ तौर से महसूस की जाने लगी कि भारत जैसे आर्थिक दृष्टि से गरीब परन्तु सांस्कृतिक दृष्टि में संपन्न देश में रंगमंच के विकास का यही एक मात्र और सही रास्ता नहीं हो सकता। सम्मोहक काल्पनिक कथाओं, रंग-वैभव और उन्नत तकनीक समृद्ध व्यावसायिक फिल्मों की अभूतपूर्व लोक-प्रियता ने भी रंगकर्मीयों को भारत में रंगमंच के भविष्य को लेकर चिन्तित कर दिया। परिणामस्वरूप कुछ प्रतिभाशाली और कल्पनाशील रंगकर्मीयों ने इस समस्या को अत्यन्त गम्भीर और चुनौतीपूर्ण ढंग से स्वीकार किया और पाया कि—“अपने रंगशिल्प पर बाहरी दृष्टि से विचार करने के कारण ही हम अपने को न्यूनतम उपकरणों की अपेक्षा से बँधा हुआ महसूस करते हैं और यह अपेक्षा तकनीकी विकास के साथ-साथ उत्तरोत्तर बढ़ती जा रही है और हम अपने को एक ऐसी बंद गली में रूके हुए पा रहे हैं जिसके सामने की दीवार को इस या उस ओर से बड़े पैमाने पर आर्थिक सहायता पाकर ही तोड़ा जा सकता है। परन्तु मुझे लगता है कि हम इस बंद गली में इसलिए पड़ चुके हैं कि हमने दूसरी किसी गली में मुड़ने की बात सोची ही नहीं—किसी ऐसी गली में जो उतनी हमवार न होते हुए भी कम से कम आगे बढ़ते रहने का मार्ग तो दिए रहती।” तकनीकी दृष्टि से विकसित, समृद्ध और संश्लिष्ट रंगमंच से अलग हटकर भारतीय रंग-प्रयोगों की संभावनाओं की नई दिशा का यह संकेत मोहन राकेश ने १९६८ में दिया था। १९७१-७२ में नेहरू फैलोशिप के शोध-कार्य के दौरान वह ‘प्रतीकात्मकता और सादेगी’ को रंगमंच का मूल तर्क मानने लगे थे। उन्होंने स्पष्टतः स्वीकार किया कि, “शब्द, अभिनेता और इन दोनों का संयोजन करने वाले निर्देशक के अतिरिक्त और कुछ ऐसा नहीं है जो नाटकीय रंगमंच की अनिवार्य शर्तें हों।” और रंगमंच के इस महत्वपूर्ण आयाम का नाटकीय उद्घाटन शिमला रंगशिविर (वर्कशाप) के अन्तर्गत प्रस्तुत उनके पार्श्व नाटक मड डिक्टाइट अथवा छतरियाँ की विविध प्रस्तुतियों से हुआ जिसमें उन्होंने भाषा के विखण्डन द्वारा पार्श्व ध्वनियों के विविध संयोजनों और मचीय मुद्राओं-क्रियाओं के विविध रंगयोगों से दर्शक के मन में विश्लेषणातीत अर्थों की अनु-सूँजे उत्पन्न करने का प्रयास किया।

पश्चिम से प्रभावित तकनीक-समृद्ध, महानगरीय आभिजात्य रंगमंच से हटकर आधुनिक सदर्भ में भारतीय रंगमंच की वैभवपूर्ण एवं समृद्ध-सुदीर्घ परन्तु लुप्तप्राय परम्परा को तलाशने के प्रयास में रगकर्मीयों के एक वर्ग ने अपनी लोकधर्मी नाट्य परम्परा के उपयोग पर बल दिया तो दूसरे वर्ग ने परम्परागत शास्त्रीय रग-तत्त्वों के आधुनिक प्रयोग पर। हबीब तनवीर ने स्पष्ट शब्दों में कहा है कि, "पश्चिमी देशों से उधार लिए गये नगरीय थियेटर के रूप में समसामयिक भारत के आधारभूत सिद्धान्त, सांस्कृतिक प्रारूप, जन-जीवन की गतिविधि और सामाजिक विचारधारा को प्रभावकारी ढंग से व्यक्त करने में नितान्त अपर्याप्त है। भारतीय संस्कृति के वास्तविक रूप के बहुपक्ष गाँव में ही देखे जा सकते हैं। आज भी, हम भारत की ड्रामा परंपरा की प्राचीन आभा तथा ओजस्विता को गाँवों में सुरक्षित पाते हैं। वस्तुतः यह ग्रामीण ड्रामा दल ही है जिन्हें प्रोत्साहित करने की आवश्यकता है।" और हबीब तनवीर ने सचमुच उन लोक कलाकारों को उनकी भाषा, कथा, तकनीक और अभिनय गायन पद्धति के साथ शहरी प्रेक्षकों के सामने ला खड़ा किया। छत्तीसगढ़ी नाचा और राजस्थानी क्याल के फार्म में गाँव का नाम समुराल, मेरा नाम बामाव, ठाकुर पृथ्वीपाल सिंह तथा बहादुर करालिन जैसे नाटकों ने अपनी मिट्टी की मध, ऊर्जा और सहजता के कारण यहाँ के दर्शकों को प्रभावित किया। इन नाटकों की उपलब्धि चरनदास चौर के रूप में देखी जा सकती है। दूसरी ओर हबीब तनवीर ने नाटक की सामाजिक-राजनीतिक चेतना से प्रत्यक्षतः जोड़ने और जन सामान्य के बीच ले जाने का महत्वपूर्ण प्रयास भी किया। सूत्रधार-६१ (और ७७) तथा इम्बर सभा इसके प्रमाण हैं। परन्तु धीरे-धीरे इन नाटकों के प्रति नयेपन का आकर्षण कम होता जा रहा है और सम्प्रेषणीयता तथा लोकप्रियता की दृष्टि से इधर जसमा ओडेन, लैला मजनू तथा हो होलिका जैसे उन लोक-नाटकों का प्रभाव बढ़ रहा है जिन्हें प्रशिक्षित शहरी कलाकारों द्वारा प्रस्तुत किया जाता है।

इसी रंग-प्रयोग का एक दूसरा आयाम है शास्त्रीय रग-तत्त्वों का आधुनिक नाटकों में प्रयोग तथा प्रशिक्षित शहरी कलाकारों द्वारा उनका प्रस्तुतीकरण। इस परम्परा की शुरुआत जगदीशचन्द्र माथुर के कोणार्क तथा धर्मवीर भारती के अघायुग से होती हुई लक्ष्मी नारायण लाल के समुनपंछी, एक सत्य हरिश्चन्द्र, गंगामाटी, मणि मधुकर के नाटक पोलमपुर का, दुलारी बाई, बुलबुल सराय तथा बलराज पंडित के लोग उवासी तक चली आती है। परन्तु अपनी तमाम विशेषताओं और महत्वपूर्ण ऐतिहासिक भूमिका के बावजूद इस वर्ग के अधिकांश नाटक विभिन्न रंग तत्त्वों के 'गेस्टाल्ट' से उद्भूत होने वाली किसी महत्वपूर्ण उपलब्धि का संकेत नहीं दे सके। विशिष्ट दर्शक वर्ग के इन नाटकों से थोड़ा अलग हटकर सर्वस्वरदयाल सक्सेना के

बकरी जैसे उन शहरी नाटकों का स्थान है जो जन-सामान्य की समस्याओं को आडम्बरहीन पद्धति से बोलचाल की भाषा और लोक शैली में शहरी कलाकारों द्वारा प्रस्तुत किए जाते हैं। अपने सीधे, व्यापक और तात्कालिक तीव्र प्रभाव के बावजूद ये नाटक कलात्मक और साहित्यिकता की दृष्टि से बहुत महत्वपूर्ण नहीं होते और सामयिक समस्याओं पर आधारित होने के कारण प्रायः अल्प-जीवी होते हैं। वैसे भी, हिन्दी में अभी इस दिशा में विशेष प्रयोग नहीं हुए हैं और एकाग्र रचना के आधार पर कोई निर्णय लेना शायद सही नहीं होगा। मनोरंजन तथा सामान्य जन के नाटक के नाम पर हमारे यहाँ जैसा फूहड़ और घटिया रंगकार्य होता रहा है और हो रहा है वह किसी से छिपा नहीं है और दूसरी ओर बौद्धिकता और प्रयोग के नाम पर जो नाटक हुआ है वह भी सर्वविदित है। फिर भी, तय्यकथित आभिजात्य और पढ़े-लिखे संस्कारी दर्शक-पाठक से अलग हटकर आम आदमी के लिए आम आदमी का नाटक पेश करने की दिशा में ईमानदारी से हिन्दी में जो कुछ हुआ है - उसमें मुद्राराक्षस का विशिष्ट एक महत्वपूर्ण स्थान है। उनके अनुसार "लोगों की ऐसी राय है कि आम आदमी के लिए घटिया शिल्प और घटिया सृजनात्मक कथ्य की जरूरत होती है। जनसाधारण अशिक्षित हैं इसलिए उन्हें अच्छा नाटक नहीं सस्ते हास्य से मिलता-जुलता अतिनाटकीय भोंड़ा नाटक ही देना होगा। यह गलत है। यह आम तौर पर उन लोगों की नासमझी है जो नये सृजनात्मक परिवर्तनों से स्वयं पीछे छूट जाते हैं। स्कूल की शिक्षा समाज की सांस्कृतिक अभिरक्षि से जुड़ी नहीं होती। अगर ऐसा होता तो डी० लिट० करने वाला व्यक्ति सबसे अच्छा कृतिकार हो जाता। जन-साधारण न तो सांस्कृतिक दृष्टि से पिछड़ा हुआ होता है और न नये सृजन के प्रति अंधा। अच्छी नयी सृजनात्मक उपलब्धि को निश्चय ही व्यापक जन-समर्थन मिलता है।" परन्तु यह कैसी विडम्बना है कि आम आदमी की जिन्दगी-और निमित्त से प्रत्यक्षतः जुड़े हुए इस प्रतिबद्ध नाटककार को मरजीवा, से लेकर मोर्स केमफुली, तिलचट्टा और तेंदुमा तक वह व्यापक जन-समर्थन प्राप्त नहीं हो सका, जिसका उल्लेख ऊपर किया गया है। मेरे विचार से इसका मूल कारण सम्भवतः यह है कि इन नाटकों में आम आदमी के जीवन की जादसी को जिन प्रतीकों और तकनीकों के माध्यम से व्यक्त किया गया है वह बहुत उलझी हुई और दुर्लभ है। सबसे की अतिशयता भी मूल कथ्य पर हावी होकर सम्प्रेष्य प्रभाव को क्षीण कर देती है। फिर भी, यह बता पाना मेरे लिए नामुमकिन है कि मुद्राराक्षस का उचित प्राप्य उसे आज तक क्यों नहीं मिला? वी० एम० शाह का विशुक्, रमेश उपाध्याय का पेपर घोट, मणि मधुकर का रस गंधर्व, शरद जोशी का अधों का हाथी तथा रामेश्वर प्रेम का चारपाई, प्रेमचंद के गोदान और कफन जैसी रचनाएं भी इस दृष्टि से उल्लेखनीय हैं। १९७३-७४ के आसपास शैलनर के पर्यावरण-

रंगमंच से प्रभावित होकर बंगला के वादल सरकार ने जिस प्रकार रंगमंच को आम आदमी के बीच ले जाने का महत्वपूर्ण प्रयोग किया, ठीक उसी प्रकार 'गरीब रंगमंच' के प्रवर्तक पोलैड के महान नाटककार ग्रोस्तोस्की से दीक्षित हो कर हिन्दी में विजय सोनी ने एक क्रान्तिकारी परिवर्तन लाने की जवदस्त कोशिश की। उन्होंने मुक्तिबोध की प्रसिद्ध लम्बी कविता अंधेरे में की आशंका के द्वीप नाम से जिस शैली में प्रस्तुत किया, वह सचमुच ही हिन्दी रंगमंच के लिए एकदम नयी और अभूतपूर्व थी। एकदम सादे नंगे मंच पर केवल एक प्रकाशवृत्त और सिर्फ काली जांघिया पहने छः अनाम पात्र अपने शरीर की अस्थियों और मासपेशियों, रूपाकारों और हाव-भावों, मुद्राओं और गतियों तथा कुछ अस्फुट स्वरो द्वारा कविता के निहित अर्थों को विम्बात्मक और प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति देते थे। इस प्रस्तुति ने एक बिल्कुल नये प्रकार के नाट्यानुभव से हमारा सामना कराया और आज की सामाजिक-राजनीतिक-आर्थिक स्थितियों के क्रूर शिकजे में फंसे शोषित, पीड़ित, त्रस्त और आतंकित उस आम आदमी की भयावह जिन्दगी और नियति के लिए जिम्मेदार हमारी आदमखोर व्यवस्था तथा स्वयं आम आदमी की अलगाववादी घातक प्रकृति को बेनकाब किया। प्रस्तुतिकरण और अभिनय पद्धति की दृष्टि से भी यह प्रदर्शन विशेष उल्लेखनीय रहा। विजय सोनी मानते हैं कि, "जब कलाकार अपने को शारीरिक और सांस्कृतिक बाधाओं तथा शिकजों से मुक्त कर लेता है, तभी वह जीवन्त अभिनय की ओर अग्रसर होता है।" ग्रोस्तोस्की के लिए 'जीवन्त अभिनय' का अर्थ है—जहां अभिनेता के आंतरिक संवेग ही मूर्त हो जाएं—दृश्य बन जाए और देह लुप्तप्राय हो जाए। संवेग और बाहरी प्रतिक्रिया का अंतराल लगभग समाप्त हो जाए। परन्तु विजय सोनी के निर्देशन में 'लक्रीस' द्वारा जानबुल की प्रस्तुति अभिनेताओं के कठिन शारीरिक अभ्यास, अनुशासन और अभिव्यक्ति-सामर्थ्य का प्रमाण देने के बावजूद समग्र प्रभाव की दृष्टि से बहुत कमजोर रही। आरम्भ में ग्रोस्तोस्की शैली, फिर लोक शैली और बाद में यथार्थवादी शैली के जोड़ बिल्कुल अलग-अलग दिखाई दिए और तब से विजय सोनी खामोश है—शायद अपने मूल कार्य-क्षेत्र चित्रकला—की ओर वापस लौट गये हों !

ठीक इसी समय जून १९७४ में—जबकि राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय के व्याति-प्राप्त निर्देशक इब्राहीम अल्काजी सरकारी साधनों-सुविधाओं से पुराना किला में पौराणिक परिवेश के आधुनिक नाटक अंधायुग का जापान की काबुकी शैली में भव्य और विराट प्रदर्शन कर रहे थे—दिल्ली के एक प्रतिभाशाली युवा निर्देशक-अभिनेता रवि बासवानी ने इसी नाटक को बिना किसी सामझाम और साधन-सुविधा के प्रस्तुत करके दिल्ली के रंगप्रेमियों को चमत्कृत कर दिया। बासवानी ने पौराणिक पात्रों को केवल काली पैंटो और प्रवृत्तियों की प्रतीक

कुछेक रंगीन पट्टिया पहनाकर भ्रंशायुग को आधुनिक युद्ध-चेतना का मुखर एव स्पष्ट नाटक बनाने का प्रयास किया। यही घटना मौलियर की प्रसिद्ध कामदी द माइजर के पूर्व-प्रदर्शित हिन्दी अनुवाद कंजूस को मक्खीचूस बनाकर उस समय फिर दोहराई गई जब अल्काजी मौलियर को उसी के ऐतिहासिक परिवेश और पात्रों के साथ प्रस्तुत कर रहे थे। मैं यहाँ अल्काजी और बासवानी के प्रदर्शनों के औचित्य-अनौचित्य अथवा उनकी श्रेष्ठता-अश्रेष्ठता या सफलता-असफलता की तुलना नहीं कर रहा हूँ। फिर भी, बासवानी के इन प्रयोगों से भारतीय या विदेशी के सुप्रसिद्ध, महत्वपूर्ण, बड़े और महंगे नाटकों को भारत जैसे गरीब देश में न्यूनतम साधनों के साथ प्रस्तुत करने का एक महत्वपूर्ण दिशा-निर्देश तो मिलता ही है। विशेषतः मक्खीचूस की लोकप्रियता और सफलता इस सदर्भ में काफी आश्वस्त करती है। रवि बासवानी के इस कार्य को किसी भी दृष्टि से उपेक्षित नहीं किया जाना चाहिए।

आम आदमी के नाटक और रंगमंच की तलाश के इन तमाम प्रयोगों के अन्तिम छोर पर है—एम० के० रैना का जुलूस। वादल सरकार के नुकड़ नाटक मिछिल के यामा अग्रवाल द्वारा किये गये इस हिन्दी अनुवाद को दिल्ली में 'प्रयोग' की ओर से प्रस्तुत किया गया। बिना किसी तामझाम, विज्ञापन और शोर-शराबे के। जून, १९७७ को दम-बारह कलाकारों के साथ वृचपन शुरू होने वाला यह जुलूस दिल्ली के मैदानों, पार्कों, चौराहों, चबूतरों, गली-कूँचों और मुहल्लों-कालोनियों में गुजरता हुआ सारी दिल्ली पर छाता जा रहा है। प्रायः बिना किसी पूर्व-सूचना या विज्ञापन के एक नगाड़ा बजने लगता है। पाँच-सात मिनट या दस मिनट तक आस-पड़ोस से गुजरने या बहा रहने वाले लोग इकट्ठा होने लगते हैं और उसी भीड़ में से जुलूम के कलाकार बिना किसी मेकअप अथवा विशिष्ट वस्त्र-विन्यास के अचानक निकलते हैं और नाटक शुरू हो जाता है। आम आदमी का नाटक एकदम आम आदमी के बीच। कलाकारों और दर्शकों के बीच कोई दूरी नहीं, औपचारिकता नहीं, अलगाव नहीं। वचपन में मुन्ना अपने निजी रास्ते की तलाश में उन्हीं-उन्हीं रास्तों के मोड़ों और घुमावों की भूल-भुलैयाँ के बीच अपने घर का रास्ता भूल गया है और भटकता फिर रहा है। लगता है यह कर्ण-स्थिति जैसे सिर्फ एक मुन्ने की ही नहीं बल्कि पूरे एक वर्ग, समाज, देश या शायद मानव-जाति की ही है। बीच चौराहे पर खून हो गया है, हो रहा है और जनता खामोश बैठी देख रही है—तरह-तरह के जुलूसों, नारों, वादों और यात्राओं में मोह-मग्न। व्यवस्था का प्रतीक सिपाही आँखें बन्द करके 'सब-ठीक है' की रट लगाए सबको अपने में मस्त रहने का अंधा अनुशासन मिछा रहा है। हत्या, सूट-पाट, अंधकार और अव्यवस्था के बीच शान्ति, व्यवस्था और सुरक्षा का नारा लगा रहा है। चारों ओर जुलूस ही जुलूस है—राजनैतिक, धार्मिक, सामाजिक, आर्थिक सवाल को लेकर

आम आदमी के लिए संघर्ष करने वाले जुलूस। मगर सब झूठ है, फरेब है, छलावा है। हर पल सरे आम आम आदमी के वर्तमान और भविष्य की लगातार होती हुई हत्या को यह खूबसूरती से छिपाने का सम्मोहक पड़्यंत्र। नाटक दर्शकों से सीधे सम्बोधित हो कर बेलाग सवाल करता है—आखिर कब तक आप इस तरह हत्या का यह नृशंस खेल चुपचाप देखते रहेंगे? आखिर कब तक? और क्यों?

परिक्रमा, त्वरित गतियाँ, द्योतती मुद्राएं, वतुल संयोजन, चीखते हुए समाद, उछलते हुए गाने और भजन-कीर्तन, हँसती कचोटती पैरोडियाँ—दर्शकों की मंत्र-मुग्ध भीड़ में से उठते-बैठते कलाकार। आम आदमी के जीवन और परिवेश के छोटे-छोटे प्रसंगों-चित्रों को अतिरजनापूर्ण ढंग से प्रस्तुत करके यह नाटक उन स्थितियों के भीतर की बिडम्बना को हमारे सामने नंगा कर देता है। अभिनय के लिए मानवीय देह का बहुविध नाटकीय उपयोग करते हुए ये कलाकार हमारे सत्य से हमारा सीधा साक्षात्कार कराके हमें भीतर तक हिला देते हैं। जुलूस वादल सरकार या अभिनेता-निर्देशक एम० के० रैना का नहीं आम आदमी के हिन्दी रंगमंच का भी एक नया आयाम प्रस्तुत करता है। हाल ही में वादल सरकार के ही स्पाटाकस की रैना के निर्देशन में 'प्रयोग' की नई प्रस्तुति भी इस दृष्टि से विशेष उल्लेखनीय है।

अब समय आ गया है कि हिन्दी का यह समान्तर रंगमंच एकजुट होकर आम आदमी के जीवन की ग्रासदी को जीवन्त अभिव्यक्ति दे और उसके सपनों तथा भविष्य के लिए संघर्ष के एक तेज हथियार का काम करे।

रंगमंच मनुष्य को सांस लेने के समान आवश्यक है। वह जीवन और मृत्यु का अर्थ खोजने, समाज में मनुष्य की भूमिका पहचानने और व्यक्ति के अन्तरंग मानस संसार की याह लेने का सामूहिक प्रयत्न है।

□ इब्राहिम अल्काजी

समकालीन हिन्दी रंगमंच—एक

दम्बई में थियेटर यूनिट और अल्काजी तथा सत्यदेव दुबे, कलकत्ता में अनामिका और श्यामानन्द जालान तथा प्रतिभा अग्रवाल, दिल्ली में राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय, श्री ग्राट्स क्लब, दिल्ली ग्राट थियेटर तथा अल्काजी, रमेश मेहता और शीला भाटिया इत्यादि के प्रारम्भिक किन्तु गम्भीर प्रयासों के फलस्वरूप जिस आधुनिक-समकालीन हिन्दी रंग-आन्दोलन की जबरदस्त शुरुआत हुई वह कालान्तर में अन्य अपेक्षाकृत छोटे शहरों और कस्बों तक लगातार फैलता चला गया। वर्तमान स्थिति यह है कि इन महानगरों की अनेक नवोदित रंग मस्थाओं के बहुचर्चित रंग-कार्य के अतिरिक्त, लखनऊ, कानपुर, इलाहाबाद, वाराणसी, आगरा, मेरठ, रायबरेली, सीतापुर, गोरखपुर, देहरादून, नैनीताल, पटना, मिलाई, भुवनेश्वर, गोहाटी, भोपाल, रायपुर, ग्वालियर, उज्जैन, इन्दौर, जबलपुर, नागपुर, पूना, जयपुर, जोधपुर, उदयपुर, बीकानेर, अजमेर, चण्डीगढ़, पटियाला, कपूरथला, बिलासपुर जैसे छोटे-बड़े शहरों की अनेक सक्रिय एवं समर्पित रंग-संस्थाओं के उल्लेखनीय रंग-प्रयोगों के परिणामस्वरूप हिन्दी रंगमंच आज समकालीन जीवन की नाटकीय एवं जीवन्त अभिव्यक्ति का एक सार्थक और महत्त्वपूर्ण कला माध्यम बन गया है। इन नाट्य-दलों द्वारा विदेशी और स्वदेशी नाट्य-साहित्य की अधिकांश उल्लेखनीय कृतियाँ प्रस्तुत की जा चुकी हैं।

इस संपूर्ण रंग-आन्दोलन में दिल्ली के हिन्दी रंगमंच की एक निश्चित और महत्त्वपूर्ण भूमिका रही है। देश की राजधानी होने के कारण यहाँ सभी वर्गों, धर्मों, संस्कृतियों, रुचियों और परम्पराओं के लोग रहते हैं। यह सच है कि इसी कारण यहाँ के रंगमंच और दर्शक का कोई स्पष्ट चरित्र या गहरा रंग-संस्कार नहीं है। फिर भी सन् १९६० के आसपास तमाम भारतीय भाषाओं के रंगमंच पर जो एक नयी रंग-चेतना तूफान की तरह आई और छा गई, संस्यक

और गम्भीर रंगमंच का जो नया आदोलन बंगला, मराठी, कन्नड और हिन्दी जैसी भाषाओं में चारों ओर से एक साथ उठा और प्रादेशिक भाषाओं के नाटकों को देखते-देखते राष्ट्रीय स्तर पर चर्चित और प्रतिष्ठित कर गया—उसमें दिल्ली और उसके हिन्दी रंगमंचकी निर्णायक भूमिका रही है। नाटक को हल्के मनोरंजन के स्तर से ऊपर उठाकर जीवन के गम्भीर एवं अपेक्षाकृत बुनियादी सवालों से जुड़े जीवन्त माध्यम के रूप में प्रतिष्ठित करने वाले तथा पुराने-सतही समस्या-नाटकों की खोखली यथार्थवादिता और जीवन की जटिल समस्याओं के सरलीकृत समाधानों से हटकर व्यक्ति-सम्बन्धों के तनाव तथा व्यक्ति और परिवेश के गहरे संघर्ष को पूरी ईमानदारी एवं सच्चाई के साथ आधुनिक रंगमंच के मुहावरे में प्रस्तुत करने वाले अधिकांश महत्वपूर्ण नाटक पहले पहल दिल्ली के हिन्दी रंगमंच के माध्यम से ही राष्ट्रीय स्तर पर चर्चित और प्रतिष्ठित हुए।

राजधानी में यूँ तो लगभग ढाई-तीन सौ नाट्य-दल हैं किन्तु लगातार अथवा महत्वपूर्ण प्रस्तुतियाँ करने वालों में 'राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय' और उसका 'रंग-मंडल', 'दिल्ली आर्ट थियेटर', 'नया थियेटर', 'हिन्दुस्तानी थियेटर', 'इप्पा', 'इन्द्र-प्रस्थ थियेटर', 'एल० टी० जी०', 'श्री आर्ट्स', 'दिशान्तर', 'अभियान', 'अग्रदूत और यात्रिक', के साथ-साथ 'सम्वाद', 'मोड़नाइट्स', 'नॉनग्रुप', 'रुचिका', 'जन नाट्य मंच', 'चिल्ड्रन्स क्रियेटिव थियेटर', 'नाट्य द्वयी', 'प्रतर्हप', 'सबराग', 'यवनिका', 'दर्पण', 'माध्यम', 'रचना', 'विकल्प', 'आयाम', 'बेखतियन मिरर', 'विहान', 'रंगिका', 'हमसब', 'अभिकल्प', 'रंगकर्मी', 'हम', 'नागरिक', 'आवेश', 'प्रयोग' और श्रीराम कला केन्द्र जैसी संस्थाएँ विशेष उल्लेखनीय हैं। दिल्ली में सक्रिय निर्देशकों की दृष्टि से सर्वश्री इब्राहीम अल्काजी, राजिन्दरनाथ, ब० ब० कारन्त, शीला भाटिया, हबीब तनवीर, ओम शिवपुरी, दीनानाथ, सई पराजपे, टी० पी० जैन, श्याम अरोरा, बैरीजॉन, राम गोपाल बजाज, बी० एम० शाह, बलराज पंडित, भानुभारती, डॉ० लाल, रंजीत कपूर, अमाल अल्लाना, रवि वासवानी, एम० के० रैना, अनिल चौधरी, राजेन्द्र गुप्ता, देवेन्द्र राज, सुपमा सेठ, फैजल अल्काजी, अरुण कुकरेजा, सुरेन्द्र वर्मा, विजय सोनी, दीपक केजरीवाल, चमन बग्गा, उत्तरा भावकर, मनोहर सिंह, सुब्बाराव, अजीज कुरैशी मोनू कृष्ण, नादिरा बम्बर, गुलशन कुमार, मनोज भटनागर, शान्ति स्वरूप कालड़ा, कविता नामपाल, ज्योति स्वरूप, जमोल अहमद, सतीश कौशिक, रॉबिनदास, पंकज कपूर, राधेश्याम इत्यादि के नाम लिये जा सकते हैं।^१ इस बीच आधुनिक यथार्थवादी रंग-शैली से लेकर संस्कृत की शास्त्रीय नाट्य-शैली, विविध लोक-शैलियों के बहुविध रंग-शिल्प-प्रयोग, जापान की नोह और काबुकी, ब्रेख्त

१. इनमें से दो एक संस्थाएँ इन दिनों 'ग्रुप' हो गई हैं और कुछ निर्देशक दिल्ली छोड़ गए हैं।

की महाकाव्यात्मक एवं अलगाववादी नाट्य-शैली, एक्सड नाट्य-पद्धति, ग्रोतो-वस्की की देह-प्रयोग शैली और रिचर्ड शेखनर की पर्यावरण रंग-शैली के साथ-साथ इनके कलात्मक संयोग से उद्भूत प्रयोगात्मक और सांकेतिक अद्भुत मौलिक प्रयोग यहाँ देखने को मिले हैं। केवल अंधायुग को ही इब्राहीम अल्काजी ने फिरोजशाह कोटला, तालकटोरा के खण्डहर और पुराने किले में यथार्थवादी महाकाव्यात्मक एवं काबुकी शैली में, रविबासवानी ने ग्रोस्तोस्की (?) से प्रभावित होकर त्रिवेणी में, मोहन महर्षि ने मौरिशस के कलाकारों के साथ गांधी मैरोरियल हाल में तथा एम० के० रैना ने लोक शैली में पुराने किले के विराट मंच पर मौलिक ढंग से प्रदर्शित करके दिल्ली के नाट्य-प्रेमियों को चमत्कृत कर दिया। दिल्ली को भारतीय, हिन्दी अथवा राष्ट्रीय रंगमंच (बहस की पर्याप्त सम्भावना के बावजूद) की धुरी मानते हुए यहाँ मैं राजधानी के बहुआयामी रंगमंच के विगत तीन-चार वर्षों की गतिविधियों का संक्षिप्त विवेचन प्रस्तुत कर रहा हूँ—

१९७५

दिल्ली में १९७५ के नाट्य वर्ष की शुरुआत मोहन महर्षि द्वारा निर्देशित और मौरिशस के हिन्दी-प्रेमी रंगकर्मीयों द्वारा प्रस्तुत धर्मवीर भारती के चुनौती-पूर्ण उत्तेजक पद्य-नाटक अंधायुग से हुई। अल्काजी के मुक्ताकाशी मंच पर इसके विराट प्रदर्शनों के अभ्यासी दर्शकों को इस सीधी-सादी प्रस्तुति ने एक बिल्कुल भिन्न, लेकिन सुखद अनुभव प्रदान किया। सेर्ज कोस्तांत की मंच-सज्जा और अजला महर्षि (गांधारी), जगदीश भिखारी (अश्वत्थामा) तथा राजेन्द्र सादासिंह (युयुत्सु) का अभिनय विशेष रूप से उल्लेखनीय रहा।

नेशनल स्कूल ऑफ ड्रामा की रिपर्टरी कम्पनी ने सुरेन्द्र वर्मा का नाटक सूर्य की अन्तिम किरण से सूर्य की पहली किरण तक १९७४ के अन्त में प्रस्तुत किया था पर १९७५ में भी इसके कई प्रदर्शन हुए। भापा और परिवेश में लहरों के राजहंस तथा निष्कर्ष में आधे-अधूरे से प्रभावित होने के बावजूद यह नाटक स्त्री-पुरुष सम्बन्धों को विश्लेषित करने वाले हिन्दी नाटकों में विशेष उल्लेखनीय है। नियोग प्रथा पर आधारित यह नाटक राजा ओक्काक, रानी शीलवती और महामात्य, महाबलाधिकृत एवं राज-पुरोहित के माध्यम से एक ओर यदि स्त्री-पुरुष के रिश्ते में उन्मुक्तता की वकालत करता है तो दूसरी ओर शासक और शासन-तंत्र के आंतरिक संघर्ष को भी उजागर करता है। रामगोपाल बजाज के प्रभावपूर्ण निर्देशन तथा उत्तरा बावकर, राजेन्द्र गुप्ता, सुरेखा मीकरी और भानु भारती के प्रौढ़ अभिनय के कारण अपने प्रदर्शन मूल्यों में यह नाटक एक उपलब्धि माना जाना चाहिए।

रिपर्टरी के ही अन्तर्गत देवेन्द्रराज ने निर्मल वर्मा की तीन कहानियों—घूप का एक टुकड़ा, डेढ़ इंच ऊपर और चौक एण्ड को घी टैबलेट्स इन सोलीट्यूड

नाम से सफलतापूर्वक प्रस्तुत करके अपनी प्रतिभा का परिचय दिया। इनमें सबा जैदी, राजेश विवेक तथा सुरेखा सीकरी ने अभिनय के नये आयाम प्रस्तुत किये।

रिपटरी का एक अन्य प्रस्तुतीकरण एक घोर तयागत (लेगक-निर्देशक : बलराज पंडित) तथा मेरे होकर (लेगक : सत्य बंचोपाध्याय, अनुवाद : बलराज पंडित) नाट्यालेखों की प्राणहीनता के कारण एकदम प्रभावहीन और असफल रहा।

सामयिक तेज विषयवस्तु के बावजूद शिथिल नाट्यालेख और सामान्य प्रस्तुतीकरण के कारण 'शतरूप' द्वारा प्रस्तुत और एस. एस. कालडा द्वारा निर्देशित दयाप्रकाश सिन्हा का पूर्व प्रकाशित और सखनऊ में मंचित नाटक ग्रोह अमेरिका भी मफल नहीं हो सका। भारतीयों द्वारा विदेश की नकल पर कठोर व्यंग्य करने वाला यह नाटक मुगलकाल, ब्रिटिशकाल और अमरीकी काल (वर्तमान युग) की तीन सामान्य-सी कहानियों को लेकर लिखा गया एक साधारण-सा व्यंग्य-नाटक है। तीसरे अंक के अतिरिक्त इसमें कुछ भी दर्शनीय नहीं था।

'अप्रदूत' ने दो नाटक प्रस्तुत किये। पहला था पु० स० देशपांडे के लोक-प्रिय मराठी नाटक का वसंत देव द्वारा अनूदित और सई परांजपे द्वारा निर्देशित बेचारा भगवान। हास्यव्यंग्य से भरपूर और कुशल रंगकर्मियों द्वारा प्रस्तुत यह नाटक दर्शकों पर कोई विशेष प्रभाव नहीं छोड़ सका। इसी सस्था ने अपना दूसरा नाटक प्रस्तुत किया चल मेरे कद्दू ठुम्मक ठुम। अव्युत बाजे के मराठी नाटक का हिन्दी अनुवाद किया शंकर शेष ने और इसका निर्देशन किया बम्बई के अभिनेता-निर्देशक अमोल पालेकर ने। अमोल ने अपने प्रस्तुतीकरण में प्रत्येक पात्र को सवादों का एक विशिष्ट लय-विधान प्रदान करके अलग चरित्र दिया। नाटक की जटिल संरचना को अपेक्षाकृत अधिक सहज और स्वाभाविक ढंग से प्रस्तुत करना निर्देशक की कुशलता थी। अमोल पालेकर, प्राण ततवार, सुदेश स्याल, गणेश सेठ, कुमकुम माथुर और राजेन्द्र कुमार सभी के अभिनय में एक नया मिखार देखने को मिला।

'लिटिल थियेटर ग्रुप' ने कृष्ण वतदेव वैद का नाटक हाय-हाय क्यों? बलराज पंडित के निर्देशन में प्रस्तुत किया। यह नाटक पति-पत्नी, प्रेमी-प्रेमिका और वच्चों के पारस्परिक सम्बन्धों की छानबीन करता है, परन्तु इसके सत्य का कोई सीधा रिश्ता हमारे अपने परिवेश और जीवन से न होने के कारण यह नाटक निर्देशक की ईमानदार भरकस कोशिश के बावजूद जम नहीं पाया।

१९७२ में प्रकाशित-प्रदर्शित रमेश बक्षी का नाटक देवपानी का कहना है, इधर फिर (नेपथ्य द्वारा) प्रस्तुत किया गया। देवेन्द्र राज के कुशल निर्देशन और सुरेखा सीकरी (देवयानी) तथा राजेन्द्र गुप्ता (साधन) के सधे अभिनय ने इस शब्दाडंबरपूर्ण किन्तु आकामक नाटक को दर्शनीय बना दिया।

घासीराम कोतवाल की व्यापक और आशातीत सफलता से प्रभावित होकर संस्था 'अभियान' और निर्देशक राजिन्दर नाथ ने मार्च १९७५ में मणि मधुकर के राजस्थानी लोककथा पर आधारित संगीत नाटक (जो स्वयं घासीराम की लोकप्रियता और सफलता से आतंकित प्रतीत होता है) छत्रभंग को नाटक पोलम-पुर का नाम से प्रस्तुत किया। युगानुकूल, महत्त्वपूर्ण कथ्य और उद्देश्य को नाटक में पिरोया नहीं जा सका और परिणामस्वरूप यह नाटक कलात्मकता और लोकप्रियता दोनों दृष्टियों से बुरी तरह असफल रहा। इसी निर्देशक ने १४ सितम्बर १९७५ को अरेबियन नाइट्स की कथा पर आधारित मोहित चट्टो-पाध्याय के बगला नाटक अलीबाबा को प्रस्तुत करके अपनी खोई हुई प्रतिष्ठा को पुनः प्राप्त किया। फिर भी अलीबाबा में न तो नाटककार गिनी पिग की ऊँचाइयों को छू सका है और न निर्देशक ही घासीराम से आगे बढ़ा है। पुरानी कहानी में आज के संदर्भ पूरी तरह गुँथ नहीं पाये। कथ्य की प्रासंगिकता को यदि छोड़ दें (?) तो निःसंदेह अलीबाबा का प्रस्तुतीकरण इस वर्ष की महत्त्वपूर्ण प्रस्तुतियों में गिने जाने योग्य है। इसकी सफलता का श्रेय निर्देशक के साथ-साथ सुपमा सेठ (फातिमा), विश्वमोहन बडोला (अलीबाबा), सुपमा आहूजा (मरजीना), रंजना गौहर (सकीना) और कीमती आनन्द (मुस्तफा) के परिपक्व-कुशल अभिनय को भी मिलना चाहिए। अशोक भट्टाचार्य के दृश्य-वध और एम० मुखर्जी की प्रकाश-योजना ने नाटक को प्रभावपूर्ण बनाया।

वर्षों के व्यवधान के उपरान्त नवम्बर १९७५ में 'दिशांतर' सक्रिय हुआ और उसने ब्रजमोहन शाह के अपेक्षाकृत बड़े और कठिन नाटक युद्धमन को उन्हीं के निर्देशन में प्रस्तुत किया। वादल सरकार के हीरोशिमा की तरह यह नाटक भी युद्ध की भयावहता और अमानवीयता को प्रस्तुत करता है। विचार, चिंतन और मानव-भविष्य के प्रति ईमानदार बेचैनी के स्तर से यह नाटक जितना महत्त्वपूर्ण लगा, उतना प्रभावपूर्ण इसका प्रदर्शन नहीं हो सका। विस्तृत, बहु-आयामी और उत्तेजक कथ्य को चूस्त नाटक के रूप में प्रस्तुत नहीं किया जा सका। युद्ध के अनेक उबारू दृश्यों का संपादन आवश्यक था। फिर भी, पति-पत्नी सम्बन्धों के सीमित दायरे में वर्षों से उलझे हिन्दी नाटक को एक व्यापक और नया क्षेत्र प्रदान करने के लिए नाटककार-निर्देशक शाह की प्रशंसा की जानी चाहिए।

डा० लक्ष्मीनारायण लाल का व्यक्तिगत वैसे तो पहली बार एम० के० रैना के निर्देशन में 'यात्रिक' द्वारा दिसम्बर १९७४ के उत्तरार्द्ध में कलकत्ता में प्रस्तुत किया जा चुका था, परन्तु दिल्ली में यह १९७५ में ही प्रस्तुत किया गया। आज का जीवन एक तेज और अधी दौड़ या होड़ है जिसमें मनुष्य का 'व्यक्तिगत' या निजीपन खो गया है। नाटककार इसे पति-पत्नी के पारस्परिक सम्बन्धों के माध्यम से तलाशने की कोशिश करता है। सूक्ष्म अनुभूति और

अमूर्त विचार ने मिलकर रूपबन्ध और शिल्प की दृष्टि से एक विलकुल नये नाटक को जन्म दिया है जिसे निर्देशक एम० के० रैना ने प्रतीकात्मक शैली में अत्यन्त कुशलता के साथ प्रस्तुत किया। यह अलग बात है कि अभिनेता के रूप में 'मैं' की वह उतनी सहजता से नहीं निभा पाये जितनी सहजता-सफलता से इसे रवि बासवानी ने (कलकत्ता और आई० एन० टी०, दिल्ली में) प्रस्तुत किया। टेलीफोन के चोंगे, चाय के प्याले और अतिथियों की लिस्ट को दीर्घकाय बनाकर निर्देशक ने इन वस्तुओं के संदर्भ में मनुष्य के बोने होते जाने की हास्यास्पद और साय ही करुण स्थिति का मनोरंजक चित्र प्रस्तुत किया है।

एम० के० रैना के ही निर्देशन में राष्ट्रीय नाट्य-विद्यालय ने नवम्बर १९७५ में डॉ० लाल का अत्यन्त महत्वाकांक्षी नाटक एक सत्य हरिश्चन्द्र प्रस्तुत किया। ६६ अभिनेताओं और ४० अन्य रगकर्मियों की सहायता से नाट्यविद्यालय के 'मिघदूत' नामक छुले मंच पर प्रस्तुत किये जाने वाले इस संगीत नाटक को डॉ० लाल के नाट्य-लेखन की उपलब्धि माना जा सकता है। मानव मूल्य, जीवित सत्य और रचनात्मक ढंग से समसामयिक जीवन से उनका सम्बन्ध खोजने के प्रयास में यह नाटक एक पौराणिक कथा को आधुनिक संदर्भों-संकेतों के साथ लोक-नाट्यशिल्प में सफलतापूर्वक प्रस्तुत करता है। डॉ० लाल ने पहली बार (वैसे कलंक में भी यह इसका पूर्व-संकेत दे चुके थे) साफ तौर से तथाकथित 'धर्म' का पर्दाफाश किया है। प्रस्तुतीकरण में विविध लोकनाट्य रूपों—जैसे नौटंकी, सपेरा, जोगीडा के साथ रामलीला, पारसी और रीतिबद्ध के साथ-साथ यथार्थवादी अभिनय का सम्मिश्रण बेमेल लगता था। छंद-भंग और काव्यगत त्रुटियाँ भी काफी स्पष्ट थीं। रंगा की भूमिका में रघुवीर दास ने नाटक को एक सूत्र में पिरोये रखने का भरसक और प्रशंसनीय प्रयास किया। देवघर और इन्द्र की भूमिका में पंकज कपूर तथा जीतन और विश्वमित्र की भूमिका में रमेश मनचन्दा का अभिनय भी प्रशंसनीय था। यह नाटक १९७५ के सर्वश्रेष्ठ नाटकों में से एक माना जा सकता है।

कुल मिलाकर यह वर्ष वैविध्यपूर्ण रूप, रंग और स्वाद के नाटकों का वर्ष रहा। हिन्दी रंगमंच ने झाड़ंगरूम और वेड-रूप से बहार निकल कर अन्त-जीवन और मानव-भविष्य की सामान्य नियति में अपने सम्बन्ध-संपर्क बनाने का साधक प्रयास किया।

१९७६

नाट्य-गतिविधियों की दृष्टि से यह वर्ष राजधानी का हिन्दी रंगमंच विशेष उल्लेखनीय और वैविध्यपूर्ण रहा। हिन्दी के नये-पुराने मौलिक नाटकों के साथ-साथ अन्य भारतीय एवं विदेशी भाषाओं से अनूदित पचास से भी अधिक नाटक यहाँ प्रस्तुत किए गए। प्रदर्शन-संख्या की दृष्टि से, मेरा अनुमान है कि इस वर्ष, अकेले राष्ट्रीय-नाट्य विद्यालय ने ही विविध नाटकों के लगभग सौ प्रदर्शन तो किए ही होंगे। गुणात्मक दृष्टि से भी कुछेक प्रस्तुतियों ने इस वर्ष प्रदर्शनीयता के नये प्रतिमान स्थापित करने में सफलता प्राप्त की।

इस रंग-वर्ष की शुरुआत 'नॉन ग्रुप थ्येटर फेस्टीवल' से हुई। १२ से १६ जनवरी तक श्रीराम सेंटर आफ आर्ट एण्ड कल्चर में क्रमशः मधु राय का नाटक कुमार की छत पर (अनुवादक : डा० प्रतिभा अग्रवाल, निर्देशक : रवि वासवानी), औगुस्ट स्ट्रिंग्वर्ग का मिस जूली (अनुवादक : सबा जैदी; निर्देशक : दीपक केजरी-वाल); औल्वरैन वाईमार्क के द इनहेबिटेड्स (अनुवादक : वी० के० शर्मा; निर्देशक : यूसुफ मेहता); फरनेडी अरावाल के द टू एग्जोस्पूशनर्स (अनुवादक : सुरेखा सीकरी, निर्देशक : अहमद मुनीर); सेमुअल बैकेट के एण्डगेम (अनुवादक : कृष्ण बलदेव वैद; निर्देशक : अहमद मुनीर) तथा डा० लक्ष्मीनारायण लाल के मौलिक हिन्दी नाटक व्यक्तिगत (निर्देशक : रवि वासवानी) प्रस्तुत किए गए। लगभग सभी नाटकों के प्रदर्शन स्तरीय थे और निर्देशकों के साथ-साथ सबीना मेहता, रवि वासवानी, रमेश मनचन्दा, दीपक केजरीवाल, यूसुफ मेहता, अविति गुप्ता, रीना, शशि किरण इत्यादि कलाकारों का अभिनय भी सराहनीय था। परन्तु संस्था के नाम से लेकर नाटकों के चुनाव तक अंग्रेजी का आक्रामक प्रभाव प्रबुद्ध दर्शकों को परेशान करता रहा। कुमार की छत पर एक उत्तेजक नाटक था और व्यक्तिगत का प्रदर्शन इससे पहले एम० के० रीना के निर्देशन में हो चुका था परन्तु इस प्रस्तुति में रवि-वासवानी ने अभिनेता के साथ-साथ निर्देशक के रूप में भी पर्याप्त प्रभावित किया। 'मैं' के रूप में वासवानी की गतियां तथा मन-स्थितियों के परिवर्तन अत्यन्त स्वाभाविक, सहज और कलात्मक थे।

दिल्ली की प्रसिद्ध नाट्य-संस्था 'अभियान' की ओर से फरवरी में परफार्मिंग ग्रुप (न्यूयार्क) ने ब्रेस्त के नाटक मदर करेज एण्ड हर चिल्ड्रन को पर्यावरण रंगमंच के रूप में प्रस्तुत करके यहाँ के दर्शकों को चमत्कृत और उत्तेजित कर एक नया रंगमंचीय अनुभव प्रदान किया। 'माईनाइट्स' ने मौलियर पर आधारित हज़रत आवाज़ के हास्य नाटक कौआ चले हंस की चाल को दीनानाथ के निर्देशन में प्रस्तुत किया। जीतोड़ कोशिशों के बावजूद शेख जुम्नन के रूप में मोहन वर्मा को छोड़कर कोई अभिनेता जम नहीं सका और कुल मिलाकर

प्रस्तुति का कोई विशेष प्रभाव नहीं पड़ा। मौलियर के ही एक अन्य हास्य-नाटक का उर्दू अनुवाद—बोधियों का मदरसा पेश किया—राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय के रगरत वर्ग ने। अल्काजी के कुशल निर्देशन में हनीफ मुहम्मद के रूप में राजेश विवेक, गुलफाम के रूप में एस० कुलकर्णी तथा कम्मों और हुस्नआरा की भूमिकाओं में उत्तरा बावकर तथा सुरेखा सीकरी ने प्रशंसनीय अभिनय किया। इस नाटक का प्रवाहपूर्ण एवं प्रशंसनीय रूपान्तरण बलराज पंडित ने किया था। दृश्य-बोध और संगीत-योजना स्वयं अल्काजी की थी और प्रकाश ध्यवस्था जी० एम० मराठे की। २६ फरवरी को वर्ष के ज्ञानपीठ पुरस्कार प्राप्त उपन्यास यमाप्ति का नाट्य-रूपान्तरण (मंचोय-फीचर) सई परांजपे के निर्देशन में प्रस्तुत हुआ, जो शिथिल आलेख के कारण राज बब्बर, कुलभूषण खरबंदा, मुदेश स्याल, कीमती आनन्द, कुसुम, हैदर जैसे मजे हुए कलाकारों द्वारा भी जमाया नहीं जा सका। श्री आर्ट्स क्लब की ओर से मोगोल के सुप्रसिद्ध नाटक पर आधारित इंसैक्टर जनरल को महेश मेहता ने फिर से प्रस्तुत किया। अष्टा-चार को गुदगुदाते-गुदगुदाते बेनकाब करने वाला यह प्रासंगिक नाटक देखना एक सुखद अनुभव था।

अग्रदूत के निमंत्रण पर कलकत्ता की प्रसिद्ध हिन्दी नाट्य-संस्था 'अनामिका' ने मार्च के प्रथम सप्ताह में वादल सरकार के बंगला प्रहसन भग्नी भौजी का हिन्दी अनुवाद यहाँ प्रस्तुत किया। अनुवादिका थी डा० प्रतिभा अग्रवाल और निर्देशक शिवकुमार जोशी। नाटक में नाटक की पुरानी युक्ति पर आधारित यह नाटक दिल्ली के दर्शकों को संतुष्ट नहीं कर पाया। ममता चौधरी और मीरा जैन के सघे अभिनय के बावजूद यह हास्य नाटक काफी नीरस रहा और वादल सरकार तथा 'अनामिका' के नामों से अनायास पैदा हो जाने वाली अपेक्षाओं को पूरा नहीं कर पाया। प्रेमचन्द की बहुवर्चित कहानी 'कफन' पर आधारित एस० एम० मोदी के नाटक कफन को लिटिल थ्येटर ग्रुप की ओर से प्रस्तुत किया—निर्देशक बलराज पंडित ने। प्रामाणिक वातावरण और प्रासंगिक सामाजिक कमेंट के बावजूद प्रस्तुति घोंसू और माधो की करुण-त्रासदी पर केन्द्रित नहीं हो पाई और समय प्रभाव की दृष्टि से असफल रही—हालांकि जैमिनी कुमार और रमेश कपूर ने भूमिकाओं के साथ पूरा न्याय किया। 'थ्येटर क्लब' की ओर से फैजल-अल्काजी ने मुद्राराक्षस के पुराने और पूर्व-प्रदर्शित काफी हद तक एन्सर्ड और कुढ़-नाटक भरजीवा को फिर से प्रस्तुत किया। मंच पर निर्मित कोलाज सुन्दर था और नाटक राजनीति तथा परिस्थितियों की अमानवीयता को उजागर करने में सफल रहा। निर्देशक ने मूल आलेख में कहीं-कहीं परिवर्तन भी किया—विशेषतः अन्त में। प्रस्तुति में प्रभावशाली अन्विति नहीं थी, फिर भी नाटक की तेजी और कूटता ने दर्शक को बाँधे रखा।

'नया थ्येटर' ने ३० मार्च से ४ अप्रैल तक अपनी परम्परा के अनुसार हवीब

तनवीर के निर्देशन में राजस्थानी 'ख्याल' शैली में ठाकुर पृथ्वीपाल सिंह तथा छत्तीसगढ़ी नाचा शैली में गांव का नाम समुराल, मेरा नाम दामाद के मनोरंजक प्रस्तुतीकरण किए। कन्यादान मंजी श्रमा तथा भोपा भूपी को पटउन्नायक (कर्टन रेजर) के तौर पर मुख्य नाटकों से पूर्व प्रस्तुत किया गया। लोक गायक कलाकारों और लोक-कथाओं को लोक-शैलियों में शहरी दर्शकों के उपयुक्त बनाकर प्रभावपूर्ण एवं रोचक ढंग से प्रस्तुत करने की दृष्टि में हवीब तनवीर ने अपनी अलग पहचान बना ली है। इसी कड़ी में जुलाई के अन्तिम सप्ताह में 'नया थ्येटर' ने अपना बहुचर्चित नाटक चरनदास चोर को फिर से प्रस्तुत किया। शास्त्रीय-नाट्य-धर्मिता और लोक-धर्मिता की ऊर्जा के कल्पना-पूर्ण संयोजन से निर्मित यह कृति अपनी घरती की उर्वरता और समृद्धि को रेखांकित करती है। 'चरनदास' के रूप में मदनलाल तथा 'रानी' के रूप में फिदाबाई ने अविस्मरणीय अभिनय प्रस्तुत किया। कलाकारों की वाणी और देह का लचीलापन तथा नर्तकों की गति, संयोजक एव फुर्ती सचमुच दर्शनीय थी। निस्सन्देह यह एक महत्वाकांक्षी और अत्यन्त सफल प्रस्तुति थी।

अप्रैल के मध्य में राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय की ओर से सुरेन्द्र वर्मा का नया नाटक आठवां सर्ग प्रस्तुत किया गया। कालिदास के कुमारसम्भव के आठवें सर्ग की श्लीलता-अश्लीलता पर आधारित यह नाटक रचनाकार के अभिव्यक्ति स्वातन्त्र्य, संसार की अर्धवृत्त और सत्ता द्वारा मिलने वाले प्रथम अथवा सम्मान पर एक महत्त्वपूर्ण प्रश्नचिह्न लगाता है। ऐतिहासिक प्रसंग, पात्र और परिवेश के बावजूद यह नाटक पूर्णतः समकालीन, प्रासंगिक और सार्थक अनुभव देता है। कालिदास के रूप में मनोहर सिंह, प्रियंगुमजरी के रूप में सुरेखा सीकरी तथा घमांध्यक्ष के रूप में राजेश विवेक के प्रभावपूर्ण अभिनय के साथ-साथ उत्तरा बावकर (अनुभूषा) राजेन्द्र गुप्त (सौमित्र), सुधीर कुलकर्णी (कीर्तिभट्ट), सोनू कृष्ण (प्रियंवदा) तथा सी० एस० वैष्णवी (चन्द्रगुप्त) ने भी स्तरीय अभिनय किया। परन्तु इस प्रस्तुतीकरण की सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण बात यह थी कि इसने नाटककार सुरेन्द्र वर्मा की रचाशीलता के एक नये आयाम का उद्घाटन किया—राजेन्द्र गुप्त के सहयोग से इसका निर्देशन स्वयं नाटककार ने ही किया था।

२० मई से १५ जून तक राष्ट्रीय नाट्य-विद्यालय ने दस नाटकों के छत्तीस प्रदर्शनो का नाट्य-महोत्सव आयोजित किया। जार्ज बुखनर का अपेक्षाकृत कम चर्चित और अत्यन्त कठिन नाटक चौएजेक दिल्ली और हिन्दी में ही नहीं भारतवर्ष में पहली बार खेला गया। आम आदमी के जीवन की विडम्बना और त्रासदी का जैसा जीवन्त, गंभीर, समृद्ध, सघन, उत्तेजक और कलात्मक अनुभव इस नाटक की प्रस्तुति ने दिया, वह निस्संदेह भारतीय रंगमंच की एक बड़ी घटना की तरह था। नाट्य-विद्यालय के स्टूडियो थ्येटर के छोटे मंच पर

वहुस्थानीय वैविध्यपूर्ण कार्य-व्यापार दिखाने के लिए अद्भुत प्रकाश-व्यवस्था (एस० बी० जोगालकर) और इन्ड-ब्रंघ (रोबिनदास) की रचना करके मानो मंच को गतिशील कर दिया गया था। रंजीत कपूर का निर्देशन और पंकज कपूर का अभिनय निःसन्देह इस महोत्सव की महत्वपूर्ण उपलब्धि थी। कमानी ध्येटर में प्रस्तुत शरद जोशी का प्रथम का हाथी और अरुण मुग्गर्जी के बगला नाटक भारोच संघाब का हिन्दी रूपान्तरण क्रमशः जमील अहमद और ज्योतिस्वरूप के निर्देशन में एक साथ प्रस्तुत किए गए। मानव भविष्य की चिन्ता को लेकर रचे गए ये दोनों नाटक लगभग समान भावभूमि और व्यंग्य-अनुभव के नाटक थे जिन्हें विविध घरातलों वाले सादे मंच पर विद्यालय के प्रथम वर्ष के छात्रों ने सफलतापूर्वक प्रस्तुत किया। इन्हीं छात्रों को लेकर मुक्तावाणी में प्रस्तुत मंच पर अल्काजी के निर्देशन में मैन बिदाउट शंडोज की प्रस्तुति नाट्यालेख की शक्ति और निर्देशक की प्रतिभा और परिश्रम को पूरी तरह प्रकट करने में असमर्थ रही। लगभग यही स्थिति जोशी से लोग की थी। 'कमानी' में प्रस्तुत अल्काजी का घीषियों का भवरसा तथा सुरेन्द्र वर्मा का आठवीं सगं अपने पूर्व-प्रदर्शनों की तरह महोरमय में भी चर्चित रहे। अनिल चौधरी के निर्देशन में ब्रैड के नाटक का अनुवाद निशाचर तीव्र नाट्यानुभूति पैदा नहीं कर सका। भापा का नंगापन और खुली मालियों का प्रयोग यद्यपि कथ्य के अनुरूप था फिर भी यहां का तथाकथित संप्रांत-मुसलमन दर्शक उसे पचा नहीं पाया। 'मेघदूत' के खुले मंच पर मौलियर के बिच्छू की रंजीत कपूर के निर्देशन में मनोरंजन और प्रभावपूर्ण ढंग से प्रस्तुत किया गया। 'कमानी ध्येटर' में नवोदित नाटककार रामेश्वर प्रेम का मौलिक हिन्दी नाटक चारपाई मनोहर सिंह के निर्देशन में प्रस्तुत हुआ। निम्न मध्यमवर्गीय परिवार में आवास-स्थान की कमी के बहाने से मानवीय-संबंधों के विश्लेषण का यह नाटक प्रभावपूर्ण होने के बावजूद कहीं-कहीं भापा के अटपटे मौलिक प्रयोग तथा आरोपित अतिबौद्धिकता से आक्रांत दिखाई देता था। अल्काजी के यमार्चवादी इश्य-ब्रंघ तथा जी० एम० मराठे के कल्पनापूर्ण प्रकाश-संयोजन के साथ-साथ राजेश विवेक, सुरेखा सीकरी, उत्तरा बावकर, वैष्णवी और मृदुला तथा विजय के सघे अभिनय ने इस प्रस्तुति को काफी रोचक और महत्वपूर्ण बना दिया।

अभिनय की दृष्टि से रेपटरो के कुशल एवं पूर्णतः प्रशिक्षित-प्रतिष्ठित अभिनेताओं के अलावा पंकज कपूर, के० के० रैना, दीपक केजरीवाल, रघुवीर यादव, अनुपम खेर, एस० रघुवर्षी, रवि शर्मा, ज्योतिस्वरूप, यूसुफ मेहता, हेमन्त मिश्र, सबीना मेहता, अतिथा बख्त, मधु मालती, जैसे कलाकार इस महोत्सव से उभरकर सामने आए, परन्तु इसकी सबसे बड़ी उपलब्धि थी निर्देशक के रूप में रंजीत कपूर का उदय।

मई के अंत में जे० पी० दास के उड़िया नाटक का श्रीमती कांति देव द्वारा

किया गया हिन्दी अनुवाद सूर्यास्तक 'दिशान्तर' की ओर से रामगोपाल बजाज के निर्देशन में प्रस्तुत किया गया। बजाज का निर्देशन और ओमपुरी तथा माला मेहरोत्रा का अभिनय अच्छा था परन्तु आलेख की शिथिलता के कारण प्रस्तुति अपेक्षित प्रभाव उत्पन्न करने में असमर्थ रही। जून में, 'अंकुर आर्ट्स' ने शैलेन्द्र के निर्देशन में किसी एक फूल का नाम तो प्रस्तुत किया तो जुलाई के तीसरे सप्ताह में थियेटर क्लब की ओर से सोनू कृष्ण के निर्देशन में मधुराम के इसी नाटक की एक, और प्रस्तुति की गई। इस प्रस्तुति में सुपमा सेठ और बनवारी तनेजा के सधे अभिनय-के साथ-साथ रंजीत कपूर की प्रकाश-व्यवस्था भी प्रशंसनीय रही। शैलेन्द्र गोयल के निर्देशन में बादल सरकार के बहुचर्चित नाटक पागल घोड़ा को भी 'अंकुर आर्ट्स' ने ही प्रस्तुत किया।

इस बीच रमेश बक्षी के आवेश टैंस थियेटर पर ज्योतिस्वरूप, यूसुफ मेहता, हेमन्त, मृदुला जैसे राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय के उत्साही छात्रों द्वारा बिना किसी तामनाम के कुछेक अच्छी अनौपचारिक प्रस्तुतियाँ की गईं। नॉन ग्रुप की ओर से रवि बासवानी ने डा० लक्ष्मीनारायण लाल के दो छोटे नाटकों—यक्ष प्रश्न और उत्तर युद्ध—को रवीन्द्र भवन के खुले लान में सफलतापूर्वक प्रस्तुत किया। महाभारत की कथाओं पर आधारित इन समसामयिक लघु नाटकों की प्रस्तुति ने नाटककार-निर्देशक और अभिनेता के समुचित सहयोग और समन्वय का सुन्दर उदाहरण प्रस्तुत करके दर्शकों को प्रभावित किया।

सितम्बर में राष्ट्रीय नाट्य-विद्यालय की ओर से एक अन्य नाट्य महोत्सव आयोजित किया गया जिसमें अल्काजी द्वारा निर्देशित जान आस्वर्न के लुक बैंक इन ऐंगर तथा रामगोपाल बजाज द्वारा निर्देशित सुरेन्द्र वर्मा के सूर्य की अंतिम किरण से सूर्य की पहली किरण तक की बहुप्रशंसित और बहुचर्चित सफल पूर्व-प्रस्तुतियों के अतिरिक्त मोहन राकेश का बहुमंचित—उत्तेजक नाटक आधे-प्रघूरे भी था जिसे अमाल अल्लाना के निर्देशन में एक बिल्कुल नये ढंग से प्रस्तुत किया गया। इस नाटक के पाठकों और दर्शकों के लिए इस प्रस्तुति की मंच-परिकल्पना, कौरव का समावेश और नाटक का सम्पादन करके उत्पन्न किया गया 'अलगाव' जैसी नवीनताएं सचमुच कल्पनातीत थीं। राष्ट्रीय नाट्य-विद्यालय की ओर से नत्थाराम शर्मा गोड़ की लिखी नौटंकी सैला मज्जन की विशुद्ध हायरसी स्वांग शैली में प्रस्तुत किया जाना दिल्ली के रंग-प्रेमियों को आश्चर्य-चकित कर गया। प्रसिद्ध स्वांग गायक गिरिराज प्रसाद की देख-रेख में निर्देशक अनिल चौधरी ने इस परम्परागत लोक-नाट्य को आधुनिक नाट्यानुभवों से जोड़कर शहरी दर्शकों को एक भिन्न रंगानुभूति प्रदान करने का प्रयोग किया। रंग के रूप में अनिल कपूर तथा रघुवीर यादव तो गायन को फिर भी निभा ले गए परन्तु शेष कलाकार नौटंकी के ऊँचे 'मुर' और 'पिच' तथा अभिनय के विविध

स्तरों से जूझते रह गए। फिर भी, कुल मिलाकर दिल्ली के दर्शकों के लिए लैला मजनूँ एक सुखद अनुभव रहा।

इसी समय डा० लक्ष्मीनारायण लाल के संगीत-प्रधान नाटक सगुन पंछी (नाटक तोता मैना का नया रूप) को सुम्बाराव के निर्देशन में लिटिल थियेटर ग्रुप की ओर से प्रस्तुत किया गया। नारी-पुरुष सम्बन्धों के बुनियादी मनोविज्ञान की छान-बीन करने वाला यह नाटक दर्शकों को प्रभावित करने में असमर्थ रहा। नाटक से अलग ओर ऊपर से तैरते हुए डा० लाल के सिद्धांत-वाक्य और जीवन-सूत्र, वेसुरे-गायन तथा सामान्य से अभिनय-निर्देशन ने मिलकर इस प्रस्तुति को सफल नहीं होने दिया।

अपने पहले दोनों नाट्योत्सवों की अभूतपूर्व सफलता से प्रेरित होकर राष्ट्रीय नाट्यविद्यालय ने अक्टूबर मास में अपने चुने हुए बहुप्रशंसित नाटकों का एक और महोत्सव आयोजित किया। नौटंकी, लैला मजनूँ, माघे-अधूरे, बिछड़ू, छुक बैक इन ऐंगर तथा चारपाई के अतिरिक्त जार्ज बुखनर के सुप्रसिद्ध महत्वाकांक्षी नाटक बर्नोज डेथ को अल्काजी के निर्देशन में विद्यालय के मुक्ताकाशी व्यापक मंच पर प्रस्तुत किया। बिछड़ू को भी नये कलाकारों के साथ अल्काजी के निर्देशन में जोड़े-बहुत हेर-फेर के साथ फिर से पेश किया गया। अभिनय के अतिरिक्त, नाट्यालेख में जोड़े गए प्रासंगिक हास्य-सदृशों तथा द्रुत-गति का भ्रम उत्पन्न करने के लिए प्रयुक्त घामत्कारिक नीली प्रकाश-योजना के कारण सामान्य-दर्शक ने इस प्रस्तुति को खूब मजा लेकर देखा। फाम की सफल क्रांति के बाद के रक्तपात, पारस्परिक संघर्ष और नायक के पतन पर आधारित विराट नाटक दांतों की मौत में मंच के तीन ओर बैठे दर्शकों को अपनी व्यापकता से अभिभूत हो किया परन्तु जे० एन० कौशल के अनुवाद की क्लिष्ट असम्प्रेषणीय उर्दू-भाषा तथा दूर तक फैले-बिखरे मंच पर प्रायः सुनाई न देने वाले संवादों के कारण दर्शक उसमें डूब नहीं पाए। दांतों की मौत के मूल कारण का रेखांकित न हो पाना भी इस प्रस्तुति की एक बड़ी सीमा थी। 'नॉन ग्रुप' की ओर से रवि वासवानी ने मीलियर के प्रसिद्ध नाटक द माइजर को मक्खीचूस बनाकर जिस तरह प्रस्तुत किया—वह ऐतिहासिक और विदेशी बड़े नाटकों को न्यूनतम साधनों में प्रस्तुत करने के एक नये रास्ते का महत्वपूर्ण संकेत है (इन्होंने अंधाधुंध को भी पहले इसी पद्धति से सफलतापूर्वक प्रस्तुत किया था)। लाला घन्नामल के रूप में बनवारी तनेजा तथा कल्लू के रूप में स्वयं रवि वासवानी ने सुन्दर अभिनय प्रस्तुत किया। इसी मास के अंत में रवि वासवानी द्वारा प्रस्तुत बादल सरकार के संगीत-नाटक श्रद्धा हसन की प्रस्तुति भी प्रशंसनीय रही। 'रचना' की ओर से त्रिवेणी कला संगम के खुले प्रेक्षागृह के मध्यभाग की सीढ़ियों को मंच के विविध धरातलों की तरह प्रयोग करके एंटीथनी को प्रस्तुत किया विश्वनाथ चटर्जी

ने। परन्तु सत्ता के विरुद्ध विद्रोह के प्रतीक रूप में एण्टीगनी को प्रतिष्ठित नहीं किया जा सका। यह एक अच्छे नाटक की बहुत कमजोर प्रस्तुति थी। लखनऊ की रंग संस्था 'लक्रीम' ने असगर गजाहत कृत जानमूल को विजय मोती के निर्देशन में प्रस्तुत किया। दृश्य-वध उपयोगी, सुन्दर और प्रतीकात्मक था परन्तु इस शब्द-बहुल कथात्मक नाटक का कोई विशेष प्रभाव नहीं पड़ा। निर्देशक ने आरम्भ में ओस्तोकी शैली, फिर लोक-शैली और शेप नाटक में यथार्थवादी नाट्य शैली को जिस रूप में नियोजित किया, उससे भी नाटक का समग्र-प्रभाव खण्डित होता चला गया। अभिनय नाट्यालय द्वारा बी० पी० पांडे के निर्देशन में तेंदुलकर के सखाराम आइंडर तथा 'अभिकल्प' द्वारा गुलशन कुमार के निर्देशन में पंछी ऐसे भाते हैं के सामान्य के प्रस्तुतीकरण हुए। ज्योतिस्वरूप के निर्देशन में डा० लाल के नाटक संबंध रंग मोह भंग का प्रदर्शन राष्ट्रीय नाट्य-विद्यालय के स्टूडियो थियेटर में हुआ, जिसे एक शो के बाद अज्ञात कारणों से प्रतिबन्धित कर दिया गया।

वर्ष के अन्तिम दिन नाट्य-गतिविधियों की दृष्टि से पर्याप्त महत्वपूर्ण रहे। नवम्बर के आरम्भ में 'अग्रदूत' ने इन्द्रा पार्थसारथी के तमिल ऐतिहासिक नाटक औरगजेव का हिन्दुस्तानी अनुवाद प्रस्तुत किया। अनुवादक थे सुरेन्द्र गुलाटी और निर्देशक एम० के० रैना। दृश्य-वध परिकल्पना भी स्वयं निर्देशक रैना की थी जिसके विविध धरातलों का बहुआयामी उपयोग उन्होंने विभिन्न काम-ध्यापारों और कार्य-स्थलों के लिए सुशील चौधरी की कल्पनापूर्ण प्रकाश-व्यवस्था के सहयोग से खूबी किया। अभिनय की दृष्टि से दारा के रूप में प्राण तलवार, शाहजहा के रूप में राजेन्द्र कुमार तथा औरगजेव के रूप में राज बब्बर ने प्रभावपूर्ण अभिनय किया। समकालीन सदर्थों के कारण इसने कई बार कर्नाड के तुंगलक और भारती के अघामुग की याद दिलाई परन्तु नाटक पर दारा हावी है और औरगजेव गौण हो जाता है। शाहजहा की स्वप्नशील भावुकता को पागलपन की हद तक पहुँचाना भी आवश्यक नहीं था। दृश्यत्व पर बल है, दारा और मलिक तथा औरगजेव और दारा के बीच विवाद के प्रसंग अत्यन्त नाटकीय है। परन्तु अत कमजोर है और अन्विति के विखराव के कारण नाटक का तीव्र एकाग्र प्रभाव नहीं पड़ता। लगभग इन्हीं दिनों 'अभियान' ने राजेन्द्र नाथ के निर्देशन में वसंत देव द्वारा अनूदित और दाह-सस्कार जैसे कर्मकांड के माध्यम से मध्यमवर्गीय नैतिकता पर आधारित सतीश आलेकर के मराठी व्यंग्य संगीत-नाटक महानिर्वाण को घासीराम कोनवाल तथा श्रीबाबा की अगली कड़ी के रूप में प्रस्तुत किया। मोहन उप्रेती का संगीत और एस० मुखर्जी का प्रकाश-संयोजन नाटक की मूल भावना के सर्वथा उपयुक्त था। निर्देशक के परिश्रम और विनोद नागपाल के सशक्त गायन-अभिनय के बल पर मध्याह्न तक तो नाटक ठीक चल जाता है परन्तु उसके बाद घिसटने

तगता है और कमजोर आलेख को जमा ले जाने की तमाम कोशिशें अन्ततः बेकार सिद्ध होती हैं। राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय ने भी बांतों की मौत तथा आधे-आधूरे के पाच-पांच प्रदर्शन इस बीच फिर से किए तथा 'अभिनय' द्वारा जवाहरलाल नेहरू विश्वविद्यालय में भुदाराक्षम के नाटक तेंदुषा को विभूति झा तथा असद जैदी के निर्देशन में प्रस्तुत किया गया। 'श्रेष्ठियन मिरर' की ओर से अमिताभ दास गुप्ता ने श्रेष्ठ के नाटक दि साइक ऑफ गैलिलियो के हिन्दी अनुवाद को श्रीराम केन्द्र के तलधर में प्रस्तुत किया। राजेश विवेक, डा० लाल, अभिनव तथा गीता कपूर का अभिनय अच्छा था परन्तु कुल मिलाकर इसे एक ईमानदार और सही कोशिश भर कहा जा सकता है। कला साधना मंदिर की ओर से रेवतीशरण शर्मा के नये नाटक राजा बलि की नयी कथा को निर्देशक चमन बग्गा ने पूरी रंगमंचीय साज-सज्जा के साथ प्रस्तुत किया परन्तु नाट्यालेख की एकायामिता और सतही निष्कर्षवादिता को ढंकने में असमर्थ रहे।

दिसम्बर में युवा नाटककार-निर्देशक बलराज पंडित ने अपने दो नाटक लगभग साथ-साथ ही प्रस्तुत किए। लिटिल थ्येटर ग्रुप की ओर से लोग उदासी तथा राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय के रंगरत वर्ग की ओर से जताने बाँत का हस्पताल दोनों प्रस्तुतियों में नाटककार-निर्देशक ने यह प्रमाणित किया कि वह केवल नाम का ही नहीं बल्कि रंगमंच के व्याकरण का भी 'पण्डित' है। परन्तु माध्यम की पहचान और व्याकरण की समझ बलराज पंडित को कल्प की अपेक्षा शिल्प की दुरुहता और अमूर्तता की ओर ही ले जा रही है। परिणाम यह है कि अच्छे अभिनय और सुन्दर दृश्यत्व के बावजूद ये दोनों प्रस्तुतियाँ दर्शकों को बाँधने में असमर्थ रहीं और कोई तीव्र नाट्यानुभव नहीं दे सकी। राष्ट्रीय नाट्य-विद्यालय ने ही सुशील कुमार सिंह के नाटक चार धारों की धार को उन्हीं के निर्देशन में प्रस्तुत किया। विद्या की भूमिका में कविता चौधरी तथा मास्टर सीताराम और जीवन की भूमिकाओं में कमल आर० एस० बुन्देला तथा ज्योतिस्वरूप ने श्रेष्ठ अभिनय का प्रदर्शन किया। जमील अहमद का दृश्य-बंध और प्रकाश-संयोजन भी उत्कृष्ट कोटि का था परन्तु नाट्यालेख की अश्लीलता और बार-बार उसके स्थूल-प्रत्यक्षीकरण ने सुरुचिपूर्ण दर्शकों को ख़ासा नाराज किया। नाटक के अंत में नायिका द्वारा नाटककार का स्पष्टीकरण कतई विश्वसनीय नहीं लगता और स्वयं लेखक की छद्म-बौद्धिकता को बेपरदा कर देता है। 'आयाम' की ओर से वासु भगत के नाटक जंगली कबूतर के मीना विलियम्स कृत हिन्दुस्तानी अनुवाद को निर्देशक श्याम अरोरा ने फाइन आर्ट्स थ्येटर में प्रस्तुत किया। आर० जी० आनन्द का दृश्य-बन्ध तथा ओ० पी० कोहली की प्रकाश व्यवस्था ने नाटक की मूल भावना को अच्छी तरह पकड़ा। गुल के रूप में वीणा खन्ना तथा सोना के रूप में कुमुद

ने अभिनय की ऊंचाइयों को छुआ। किसन के रूप में राजा का अभिनय भी स्तरीय था। प्रस्तुति ने दर्शकों को अच्छा मनोरंजन और रोचक अनुभव प्रदान किया परन्तु नाटक का कथ्य और उसकी स्थितियाँ चूँकि सरलीकृत और फिल्मी-सी थीं अतः कोई गम्भीर और उत्तेजक अनुभव नहीं दे पाई। 'अभिकल्प' द्वारा गुलशन कुमार के निर्देशन में विजय तेंदुलकर के सखाराम बाइंडर तथा 'प्रति-बिम्ब' द्वारा पंकज सक्सेना के निर्देशन में बेबी प्रस्तुत किये गये। अनिल चौधरी द्वारा इडिया इन्टरनेशनल में असगर बजाहत के नाटक इन्ना का प्रदर्शन किया गया। सत्ता और मानवीयता के संघर्ष को रेखांकित करने वाले इस नाटक में इन्ना के मानवीय व्यक्तित्व और राजनीति के चंगुल में उसके रूपान्तरण को दीपक केजरीवाल ने जीवन्तता से पेश किया। बादशाह के रूप में पंकज कपूर तथा बजीरे आजम के रूप में पंकज सक्सेना ने भी सशक्त अभिनय किया। परन्तु नाट्यालेख शिथिल था और पूर्वाम्यास की कमी ने उसकी कम-जोरियों को और भी उजागर कर दिया था। पिछले कुछ दिनों से राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय के कलाकारों ने नाटक की आन्तरिक अपेक्षाओं और साकेतिकता की परवाह किए बिना—साहसिकता के नाम पर—जो चुम्बन-आलिंगन की परम्परा शुरू की है—इन्ना उसका अपवाद नहीं था।

कुल मिलाकर पिछला वर्ष नाट्य-समारोहों के आयोजनों, रंग-प्रस्तुतियों की संख्या, प्रदर्शन मूल्यों की श्रेष्ठता और नाट्य-दर्शकों की वृद्धि की दृष्टि से जितना समृद्ध और महत्वपूर्ण रहा उतना गम्भीर और श्रेष्ठ मौलिक हिन्दी नाटकों के सृजन की दृष्टि से नहीं रहा। दिल्ली में अब छोटी-बड़ी नाट्य सत्थाओं की संख्या लगभग १५० तक पहुँच गई है और तकनीकी दृष्टि से भी हमारा रंगमंच तेजी से विकसित हो रहा है। उसके लिए निरन्तर अच्छे और नये नाटकों की माँग भी बहुत तेजी से बढ़ रही है। रंगमंच की इस बढ़ती हुई माँग को पूरा करने के लिए नये-पुराने सभी नाटककारों पर एक महत्वपूर्ण उत्तर-दायित्व आ पड़ा है—इस चुनौती को उन्हें गम्भीरता से स्वीकार करना होगा।

१६७७ (क)

फरवरी मास में श्रीराम कला केन्द्र द्वारा आयोजित राष्ट्रीय नाट्य महोत्सव के बाद यहाँ हानूश, जंगली कबूतर, शाबाश धनारकली, सूत्रधार ७७, गांव का नाम सुतराल, मेरा नाम दामाद तथा चरनदास चोर जैसे पूर्वप्रदर्शित नाटकों को फिर से प्रस्तुत किया जाता रहा। इसलिए यदि सब पूछा जाए तो पिछले कुछ दिनों में यहाँ के रंगजगत पर राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय ही हावी रहा। मार्च के अंतिम दिनों से आरम्भ होकर अप्रैल के आरम्भिक दिनों तक

चलने वाले बोधायन कृत सस्कृत प्रहसन भगवद्गुप्तकम् (अनुवादक : नेमिचन्द्र जैन) तथा जीयामी कृत जापानी नोह शैली के नाटक सोतोबा कोमाची, (अनुवादक : बलराज पंडित) को अमाल अल्लाना के निर्देशन में प्रस्तुत किया गया। दो भिन्न देशों और सस्कृतियों के अति प्राचीन इन शास्त्रीय नाटकों में अद्भुत साम्य था। दोनों नाटकों को एक साथ देखना एक सुखद अनुभव था जिसने दो अति प्राचीन नाट्य-परम्पराओं से साक्षात्कार करने का अभूतपूर्व अनुभव प्रदान किया। जहाँ तक भगवद्गुप्तकम् का प्रश्न है, इसे १९५६-६० में राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय ने ही पहले भी प्रस्तुत किया था। इसके बाद लिटिल थ्येटर ग्रुप की ओर से क्रमशः गुलशन कपूर और बलराज पंडित ने भी प्रस्तुत किया। परन्तु जापानी नोह नाटक के प्रस्तुतीकरण ('काबुकी' दो बार हो चुका है) का राजधानी में सम्भवतः यह पहला ही अवसर था। तीन अभिनय क्षेत्रों में विभक्त लगभग खाली-मंच का, शैली-बद्ध अभिनय, कोरस और सगीत के माध्यम से जीवन्त उपयोग किया गया। भगवद्गुप्तकम् में सस्कृत नाटकों की विशिष्ट, नाट्य-रुद्धियों और सोतोबा कोमाची में नोह की शैली-बद्धता एवं शान्त-मंथर लय-गति का कलात्मक प्रस्तुतीकरण हुआ। यह अलग बात है कि दिल्ली का तीव्र गति और तनाव-द्वन्द्व पसंद दर्शक इस स्थिरप्राय गति से ऊँच गया और हिन्दी स्रष्टाओं की जापानी लय में ही उलझता रह गया। अनुपम खेर (परिभाषक) अनंग देसाई (शाङ्कित्य), जी० पी० नामदेव (यमदूत) तथा कविता चौधरी (कोमाची) और रूपकुमार राजदान (परिभाषक) ने श्रेष्ठ अभिनय किया। वेश-भूषा, सगीत और प्रकाश-व्यवस्था नाटकों की मन स्थितियों के सर्वथा अनुकूल और प्रभावपूर्ण थी।

१५ अप्रैल से राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय के रंगरत वर्गों की ओर से श्रीराम कलाकेन्द्र में वसन्त कानेटकर के छत्रपति शिवाजी के जीवन पर आधारित ऐतिहासिक नाटक जाग उठा है रायगढ़ (अनुवादक : वसन्तदेव) को इब्राहिम अल्काशी के निर्देशन में प्रस्तुत किया गया। नाटक मृततः पिता-पुत्र के सम्बन्धों के माध्यम से तत्कालीन राजनीति और इतिहास को प्रस्तुत करता है। यद्यपि नाटककार ने इतिहास के कुछ रिक्त स्थलों की पूर्ति के लिए बखर कथाओं और लोकवार्ताओं का भी पर्याप्त आश्रय ग्रहण किया है फिर भी नाटक का मूल बल ऐतिहासिक प्रामाणिकता पर ही अधिक है। शिवाजी और शम्भुराजा के संबंधों में मनसामयिक राजनैतिक मंदियों की झलक और इनके चरित्रों की मानसिक उचल-पुचल के कारण यह नाटक अच्छा लगा। मोयरावाई के सकुचित स्वार्थों, मामान्य और दुष्टतापूर्ण आक्रामक चरित्र तथा येसूवाई के सहज विश्वासी, सम-पित और दवे-धुटे सरलीकृत एवं एकामामी चरित्रों को क्रमशः उत्तरा वाव-कर और मुरेया सीकरी ने अपने अभिनय के बल पर जीवन्त तथा मानवीय बनाने की कोशिश की। शिवाजी और शम्भुराजा के चरित्र काफी वैविध्यपूर्ण और

जटिल हैं। शिवाजी के रूप में मनोहर सिंह ने अपने चरित्रके तमाम पक्षों—बड़प्पन, दूरदर्शिता, सहृदयता, शक्ति और विवशता को जीवन्त कर दिखाया। पिछले कुछ दिनों से ऐसा लगने लगा है कि संवादों को जल्दी-जल्दी बोलने की प्रक्रिया में कुछ शब्द मनोहर सिंह के ओठों से उलझ कर रह जाते हैं और कुछ भीतर ही भीतर टकराकर गुत्थम-गुत्था हो जाते हैं। भावना, शक्ति, ऊष्मा और गति के बावजूद शब्दों का सही और पूर्ण उच्चारण (जिसे अंतिम सीट का श्रोता भी भली प्रकार सुन और समझ सके) रंग-भाषण की पहली शर्त है; मनोहर सिंह जैसे कुशल, सफल और समर्थ अभिनेता को अपने स्वर नियंत्रण पर अवश्य ध्यान देना चाहिए। बावजूद इसके मनोहर सिंह निस्संदेह इस प्रस्तुतीकरण की जान थे, और शेष अभिनेता उनके कंधे भी नहीं छू पा रहे थे। शम्भुराजा के रूप में के० के० रैना ने चरित्र का वाह्य आक्रामक उग्र पक्ष तो सफलतापूर्वक उजागर किया परन्तु चरित्र के अकेलेपन की श्रासदी और अन्तर्द्वन्द्व को वह अच्छी तरह नहीं उभार पाए। रामराजा की भूमिका में प्रेम मटियानी ने पिता की मृत्यु के बाद उनके संवादों की पुनर्प्रस्तुति को नाटकीय ढंग से प्रस्तुत करने में सफलता पाई। पूरी प्रस्तुति में ही निर्देशक का बल भावुकता भरे चित्रण पर ही अधिक था और अंतिम दृश्य तो एकदम रामलीला के 'भरत मिलाप' की याद दिलाने वाला था। वस्त्र-सज्जा, रूप-विन्यास, संगीत और प्रकाश-योजना की दृष्टि से यह प्रदर्शन अत्यन्त कलात्मक और सम्पूर्ण था। परन्तु कुल मिलाकर, संरचना की शिथिलता तथा शिवाजी और शम्भुराजा दोनों के अंतर्द्वन्द्व और चरित्रों की गहराई में जाने के प्रयास के कारण नाटक का तीव्र और एकाग्र प्रभाव नहीं पड़ता। नाटक इन दोनों के बीच बिखर गया है।

माह के तीसरे सप्ताह में नाट्य-विद्यालय ने अनुवाद की लम्बी यात्रा से हिन्दी तक पहुँचा नाटक अन्तिम यात्रा प्रस्तुत किया। यह नाटक शिचिरों गुका-जारा के जापानी उपन्यास नायरामा के मेब्रियल कूजा द्वारा आधुनिक फ्रेंच रूपांतर 'ल वायेज' द डेरिये ल मोन्तानो के अंग्रेजी अनुवाद जर्नी टू द माउण्टेन बियांड का हिन्दी अनुवाद था। उपन्यास का परिवेश मूलतः जापानी गाँव का है और इस नाटक के प्रस्तुतीकरण में जापानी की 'नोह' पद्धति का प्रयोग भी किया गया, परन्तु घटनास्थल को बदलकर 'तिब्बत' का गाँव बना दिया गया। अनुवाद अजय कांतिक का है जिसमें अन्य अभिनेताओं तथा श्री ई० अल्काजी के बहुमूल्य सुझावों का योगदान भी कम नहीं है। बैरी जॉन द्वारा निर्देशित प्रस्तुत नाटक किसी अविकसित पहाड़ी गाँव के क्रूर एवं श्रासद जीवन में हमारा परिचय कराता है। भूख भानवीय सम्बन्धों को कैसे प्रभावित और निर्धारित करती है तथा भूख-भय जीवन और मृत्यु के रिश्ते को कैसे आमूल-चून बदल देता है—इसका जीवन्त साक्षात्कार हमें इस नाटक में होता है।

दिन-रात परिश्रम करने के बावजूद यहाँ भूख की भीषणता इतनी प्रबल है कि प्रत्येक नये बच्चे के जन्म के साथ ही एक बूढ़े आदमी या औरत को खुशी-खुशी पर्वत के ईश्वर की शरण (मृत्यु) में जाने के लिए तीर्थयात्रा (जो वास्तव में अन्तिम यात्रा है) के लिए जाना पड़ता है। भूख, जनसंख्या और अज्ञान की समस्याओं पर आधारित यह नाटक मन में कई प्रश्न पैदा करता है। ओ-रिन का पहाड़ों के पार ईश्वर से मिलने जाना वास्तव में क्या है—आत्महत्या या हत्या? ओ-रिन अपनी इच्छा से पूरी तैयारी करके जाती है, अतः इसे आत्महत्या ही कहना चाहिए। वह यह सब ईश्वर के नाम पर करती है, अतः धर्म है। तापी (उसका बेटा) वहाँ की स्थिति जानते बूझते हुए (सामाजिक परम्परा, और रुढ़ि की मर्यादा के कारण) छोड़ जाता है, अतः यह हत्या है। ईकोमो और उसके बेटे की समान्तर घटना द्वारा भी यह हत्या ही सिद्ध होती है। ओ-रिन और ईकोमो के समान्तर प्रसंगों से एक सवाल यह भी उठता है कि क्या मृत्यु का सहज स्वीकार अथवा उसका 'ग्लोरीफिकेशन' उसे सरल और सहज नहीं बना देता? यदि उसे बदला और टाला नहीं जा सकता तो उसे ईश्वरीय इच्छा और अनिवार्य परिणति के रूप में स्वयं खुशी-खुशी ही क्यों न स्वीकार किया जाये? परन्तु प्रमुख परिवार के संदर्भ में ओ-रिन का प्यार, परिश्रम और व्यवस्था उस घर के लिए अनिवार्य है। उसके 'अन्तिम यात्रा' पर जाने का एकमात्र कारण 'भूख' नहीं है—यहाँ सामाजिक रुढ़ियों और निरर्थक धार्मिक मर्यादाओं की क्रूरता-बर्बरता ही अधिक महत्वपूर्ण है। इसी कारण, पत्थर से अपने दाँत स्वयं तोड़ने की असह्य पीड़ा सहकर भी वह प्रसन्न और संतुष्ट होती है। प्रकारान्तर से यह नाटक बताता है कि परिस्थितियों को बदलने के लिए संघर्ष न करने और चुपचाप इन्हें स्वीकारते जाना कितना क्रूर और अमानवीय हो सकता है तथा 'भूख' और रुढ़ियों की गुलामी आदमी को कितना स्वार्थी, बर्बर और नगा बना देती है। नाटक के 'परिचय-पत्र' में कहा गया है कि "....कोसाकीची इस जीवन-क्रम को मानने से इन्कार कर देता है। वो नयी दिशाएँ खोजेगा और जीवन को अच्छा होने पर मजबूर कर देगा।" परन्तु प्रश्न यह है कि घोर स्वार्थी, कामुक और निष्ठलता कोसाकीची जो ओ-रिन का मजाक उड़ाता है और उसे ज़बर्दस्ती यात्रा पर जाने के लिए मजबूर करता है, अपनी बारी की आशका मात्र से भयभीत होकर ही ऐसा कहता है। यहाँ भी, व्यक्तिगत कारणों से ही सही, यदि वह व्यवस्था और परम्परा से लड़ने की बात कहता तो उसका संघर्ष अर्थपूर्ण हो सकता था परन्तु विडम्बना यह है कि वह उससे लड़ने या उसे बदलने के स्थान पर आत्मरक्षा के लिए वहाँ से भाग जाने की बात करता है। इसलिए यह एक करुण स्थिति का नाटकीय चित्रण-भर है। हाँ, यदि निर्देशक चाहता तो निस्सन्देह अंत में थोड़ा-सा हेर-फेर करके

इसे क्रूर परिस्थितियों के खिलाफ मानव की गौरवपूर्ण संघर्ष-गाथा के रूप में प्रस्तुत कर सकता था।

निर्देशक बैरी जॉन अंग्रेजी के बड़े-बड़े नाटकों के भव्य प्रदर्शनों के लिए विख्यात है। इस दृष्टि से, वह अल्काजी के बहुत निकट भी पड़ते हैं। नाटक के आरम्भ में अभिनेताओं की देह के प्रयोग से हवा, पानी, पत्थर, फसलों इत्यादि को प्रभावपूर्ण ढंग से साकार कर दिखाना सचमुच अद्भुत था। प्रस्तुतीकरण की दूसरी महत्वपूर्ण विशेषता थी मुख्य पात्रों के अन्तर्मन को प्रस्तुत करने के लिए मुखौटाधारी अभिनेताओं की अतिरजित गतियों-मुद्राओं का प्रयोग, जिससे कभी-कभी मंच पर दो नाटकों का साथ-साथ एक दूसरे पर टिप्पणी करते हुए चलना अत्यन्त मनोरंजक और प्रभावपूर्ण था। नाट्य संरचना में वाचकों का आन्तरिक बुनाव तथा ओ-रिन के दांत तोड़ने एवं पहाड़ पर लाशों और कौओं के दृश्य निर्देशक की प्रतिभा के प्रमाण थे। लगभग पचास रंगकर्मियों की प्रतिभा और उनके सतत अभ्यास एवं परिश्रम की झलक प्रस्तुति में मौजूद थी। वाचकों के रूप में डौली आहलूवालिया तथा वागीश कुमार सिंह के अतिरिक्त दादी माँ ओ-रिन के रूप में मोना चावला, तापी के रूप में ज्ञान शिवपुरी, कोसाकीची के रूप में अनिल कपूर तथा तामायन और पशुमिकों की भूमिकाओं में नन्दिता श्रीवास्तव एवं नूतन मिथा ने स्तरीय अभिनय (एवं गायन) किया। अन्तर्मन के अभिनेताओं (गोपी निमेश देसाई, युवराज शर्मा, अमरदीप चड्ढा और अजय कामिक) ने भी मन की छिपी भावनाओं को सगत नाटकीय अभिव्यक्ति दी। बैरी जॉन अपने समूहनों और नृत्य-संयोजनों के लिए पर्याप्त ख्याति अर्जित कर चुके हैं। परन्तु इस प्रदर्शन में श्राद्ध के त्यौहार का नृत्य प्रभावपूर्ण नहीं था और न ही अशोक सागर भगत की प्रकाश-व्यवस्था समुचित थी। अनेक स्थानों पर अभिनेताओं के चेहरे तक ठीक से आलोकित नहीं हो पाए। पाँच-छः अभिनय स्थलों में विभक्त विशाल दृश्य-वर्ध का कलात्मक उपयोग अवश्य प्रशंसनीय था। अन्तिम यात्रा निस्संदेह राष्ट्रीय नाट्य-विद्यालय की एक महत्वाकांक्षी एवं उत्तेजक प्रस्तुति थी।

(ख)

लगातार बढ़ती हुई गर्मी के साथ-साथ निरन्तर किन्तु होने-वाते नाट्य प्रदर्शनों के इस मौसम में मई मास के दिल्ली रंगमंच विरोध-प्रदर्शन के प्रस्तुत एस० एस० मेहदी के नाटक मारे गए गुरुमुख से हुई अजीज कृष्ण के निर्देशन में राजनीतिक हास्य-व्यंग्य सदमा से अरी यह प्रेम-कहानी के मई तक त्रिवेणी के मुक्ताकाशी प्रेक्षागृह में दिखाई गई। अनंत आकाश में चि काल तक ऊंची उड़ानें भरने का दावा करने वाला प्रेम और इशक का रिश्ता विवाह-संबंध का रूप धारण करते ही नया और नया रूप ले लेता है—यह वा

नाटक में पति-पत्नी सबघों की दरारों और विटम्बनाओं को हल्के-फुल्के चुटकलों और मजाकों के द्वारा अतीत और वर्तमान के अंतराल को मिटाकर बयान की गई है। एक दूसरे के लिए मर मिटने वाले 'कैस' और 'लैला' के प्रेम-विवाह से यह नाटक शुरू होता है और टूटते हुए सपनों तथा बिखरती हुई अपेक्षाओं से कल्पना और यथार्थ का संघर्ष दर्शाता हुआ 'जिन्दगी समझौते का दूसरा नाम है' जैसे परम्पारित निष्कर्ष पर पहुँचता है। नाटक की संरचना काफी डीली-डाली है और उसमें आपातकालीन स्थिति से संबंधित कुछ 'प्रसंगों-संदर्भों' के मजाकों से उसे रोचक बनाने की कोशिश की गई है। परन्तु निश्चित, स्पष्ट दृष्टिकोण और सद्य के अभाव में नाटक कहीं टिक नहीं पाता और भानुमती का पिढारा बन जाता है। इस कमजोर नाट्यालेख को प्रस्तुतीकरण में काफी संभालने की कोशिश की गई और इसमें लैला, कैस (मजनूँ), मौलवी तथा लैला की माँ के रूप में क्रमशः नीना गुप्ता, विवेक स्वरूप, सुभाष गुप्ता तथा उज्ज्वा किदवाई ने काफी योगदान दिया। निरूपमा मेहता, अश्विनी कुमार, प्रेम भाटिया और मोहिनी मायुर भी ठीक ही रहे। सिंगीवाली की छोटी-सी गौण भूमिका में नादिरा जहीर बम्बर ने सर्वाधिक प्रभावित किया। अजीज कुरैशी का तीन अभिनय-क्षेत्रों वाला प्रतीकात्मक दृश्य-बंध तथा वस्त्र-विन्यास और ओ० पी० कौहली के प्रकाश-संयोजन ने वातावरण-निर्माण में पर्याप्त सहायना की। परन्तु समग्रतः यह नाटक कोई उत्तेजक नाट्यानुभूति नहीं दे पाया और इसकी अनिमुखरता तथा दृष्टिहीनता ने गम्भीर दर्शकों को काफी निराश किया।

फरवरी १९७७ में श्रीराम कला केन्द्र, दिल्ली द्वारा आयोजित राष्ट्रीय नाट्य समारोह के अंतर्गत 'रूपरेखा' बम्बई द्वारा 'प्रस्तुत' और चर्चित गोविन्दा देशपांडे के मराठी विचार-नाटक उद्धवस्त धर्मशास्त्र के वसंत देव द्वारा किए गए हिन्दी अनुवाद को (पिछले दिनों १९ से २२ मई तक) राजिन्दर नाथ के निदेशन में दिल्ली की प्रसिद्ध नाट्य-संस्था 'अभियान' ने श्रीराम कलाकेन्द्र के तलघर में प्रस्तुत किया। यह नायक-(शास्त्रीय अर्थों में नहीं) प्रधान नाटक है और इसका नायक है प्रगतिशील या कहे मार्क्सवादी विचारधारा का संवेदनशील, ईमानदार, प्रखर व्यक्तित्व सम्पन्न, परन्तु तथाकथित अर्थों में असेफल, एक विश्वविद्यालयी प्रोफेसर श्रीधर कुलकर्णी। मूलतः राजनैतिक और प्रत्यक्षतः शैक्षणिक-सत्ताधिकारियों का विचार है कि विश्वविद्यालय-परिसर की लगातार बढ़ती हुई अशान्ति और मडबढ़ी के पीछे श्रीधर और उसकी विचारधारा का जड़स्त हाथ है। आरम्भ से लेकर अंतिम लघु-दृश्य से पहले तक (दो-तीन फ्लैश-बैक दृश्यों को छोड़कर), यह सारा नाटक प्रोफेसर पर लगाए गए आरोपों की "अनौपचारिक" जाँच-पड़ताल और श्रीधर के पैसे, सटीक और व्यंग्यात्मक उत्तरों पर आश्रित है। तहकीकात करने वालों में उपकुलपति जाम्मेकर, प्रोफे-

सर क्षीरसागर और प्रो० पी० वाई (एम० एल० सी०) प्रमुख है जो व्यक्तिगत रूप से श्रीधर के व्यक्तित्व और कृतित्व से भली-भांति परिचित हैं। नाटक सवाद-बहुल है और मुख्यतः वाद-विवाद के द्वारा ही विकसित (!) होता है। जाँच-मड़ताल समिति के सदस्यों के कथनों, व्यवहारों और आरोपों में नाट्य-विटम्बना भरी पड़ी है, फिर भी नाटक का सबसे जीवन्त और उत्तेजक अंश वे पूर्व-घटित दृश्य है जो सदस्यों की फरमाइश पर श्रीधर पेश करता है। इनमें से भी 'पार्टी' सदस्य पत्नी सरस्वती और संवेदनशील स्वतन्त्र चिन्तक पति श्रीधर के बीच का दृश्य—लेखन और प्रस्तुति—दोनों दृष्टियों से—सर्वश्रेष्ठ है। पनैश-द्वैक के दृश्य इस बात को रेखांकित करते हैं कि अपने विचारों और मूल्यों के लिए संघर्ष करता हुआ एक ईमानदार और सच्चा आदमी किस प्रकार धीरे-धीरे अपने सम्बन्धियों, मित्रों, परिचितों, सहयोगियों और पत्नी तथा प्रेमिका से दूर होता हुआ एकदम अकेला पड़ता चला जाता है। वह अपने जीवन की असफलता, उद्वेगस्तता और त्रासदी के वावजूद हारता नहीं है। परन्तु अन्तिम दृश्य में अपने बेटे में एक नये 'श्रीधर' का चेहरा देखकर वह कांप उठता है और आत्मसाक्षात्कार के उन क्षणों में वह अपने पुत्र से अपने रास्ते में भिन्न एक नया रास्ता तलाशने का आग्रह करता है और किसी भी तरह उससे प्रेमिका को पा लेने की बात कहता है। बेटे की प्रेमिका के स्वयं लौट आने के आशा-वादी संकेत से नाटक समाप्त होता है।

तीन भागों में बँटा दृश्य-बंध कल्पनापूर्ण था। केन्द्रीय भाग में नाटक का प्रमुख अंश प्रस्तुत किया गया तथा दर्शकों की दृष्टि से थोड़ा आगे की ओर दाएँ भाग में पिता की मृत्यु के बाद श्रीधर के साथ निकट सम्बन्धियों तथा पत्नी के दृश्यों एवं एकदम पीछे वाई और प्रेमिका-सहयोगी माधवी तथा पुत्र के दृश्यों को मंचित करके दृश्य-बंध का संतुलन बनाए रखा गया। वर्तमान और अतीत के दृश्यों के अन्तर को बनाए रखने में ओमपुरी (श्रीधर) के अभिनय के साथ-साथ सितारंग मुखर्जी तथा मुशील बैनर्जी की प्रकाश-व्यवस्था ने भी महत्वपूर्ण योगदान दिया। प्रो० श्रीधर कुलकर्णी के जटिल और बहुआयामी चरित्र को ओमपुरी ने जिस दक्षता और कल्पनाशीलता में निभाया वह अपने आप में एक सुन्दर और स्मरणीय अनुभव था। सरस्वती के रूप में पवन सिक्का ने भी अपनी छोटी-सी भूमिका में ही जान पैदा कर दी। उपकुलपति के रूप में जयन्तदास, प्रो० वी० वाई और प्रो० क्षीरसागर के रूप में मुभाष गुप्ता एवं गुनगन कुमार तथा माहद्रू काका, सादू काका तथा माधवी की भूमिकाओं ने प्रमशः भूतेंद्र कुमार, तिलक बालिया और रजना ने मराहनीय अभिनय किया। राजिन्द्रार तथा पुत्र के रूप में जैलेन्द्र और दलीप मूढ भी निभा ले गए। राजिन्द्रार नाथ का निर्देशन साफ-सुथरा और सधा हुआ था परन्तु अन्तिम दृश्य की गतिविधता और कमजोरी को वह भी मंजान नहीं पाए। अन्तिम दृश्य को

छोड़ दें तो अपनी एकरसता और संवाद-बहुलता के बावजूद यह एक उत्तेजक और दर्शनीय नाटक था ।^१

“.....वासना के ये सब क्रुद्ध शरीर रूप । अनादि रूप । नारी का चिरन्तन सौन्दर्य और चंचलता । लाली तुम्हारी रग-रग से उफन कर बहने वाला वासना का प्रवाह मेरे शिल्पी की नसों में से फूटेगा....।” ये शब्द हैं महेश एल्कुचवार के विवादास्पद और सम्भवतः इसी कारण बहुचर्चित नाटक वासनाकांड (हिन्दी अनुवाद : सुदेश स्याल) के, जिसे ‘दर्पण’ की ओर से जमील अहमद और ज्योतिस्वरूप के निर्देशन में २१ और २२ मई को यहाँ प्रस्तुत किया गया । नाटक नैतिकता, कला-धर्म और जीवन-मूल्यों के स्तर पर कुछ उत्तेजक सवाल उठाता है, इसलिए नये रंगकर्मी का उसके प्रति सम्मोहन स्वाभाविक ही है । मूर्तिकार हेमकांत और उसकी बहिन ललिता उर्फ लाली के अनैतिक शारीरिक सम्बन्धों की अपराध ग्रन्थि से उत्पन्न सतान (चाहे वह हेमकांत की मूर्तियाँ हों या उनका बच्चा) निर्जीव ही हो सकती थी । कला के शरीर और उसकी आत्मा के महत्वपूर्ण शाश्वत प्रश्न से जूझता हुआ यह नाटक वासना अथवा शरीर या कला की दृष्टि से शिल्प को ही अंतिम सत्य मान लेने की भासदी को रेखांकित करता है । जमील अहमद का दृश्य-बंध सादा और कल्पनापूर्ण था परन्तु वह अपेक्षित सघन वातावरण और उपयुक्त सौन्दर्य पैदा नहीं कर सका । ज्योति-स्वरूप का संवाद-उच्चारण अति भावुकतापूर्ण था । संवादों के अंतिम शब्द कुछ इस प्रकार खींचकर भारी आवाज में बोले गए जैसे रोने को रोकने में असमर्थ व्यक्ति बोलता है । विशेषतः पूर्वाह्न में संवाद-उच्चारण का यह ग्राफ बहुत गलत और असंगत था । पात्र की आयु के हिसाब से भी ज्योतिस्वरूप काफी छोटे लगे । ललिता के रूप में राजकिरण कौल ने प्रभावित किया । और ‘लड़की’ के बहुविध प्रयोग (अन्तश्चेतना से लेकर देवी तक) और कलात्मक अभिनय के लिए अमरदीप चहड़ा के साथ-साथ निर्देशकों का योगदान भी कम नहीं है । भीड़ के समूह-नृत्य और उनकी गतियाँ अच्छी थीं । रवि शर्मा की प्रकाश-सौजना अत्यधिक मुखर होने के बावजूद कल्पना-पूर्ण और नाटक के बदलते मूड के अनुकूल थी । विशेषतः अंतिम दृश्य में देड़ की मूखी डालें (मूर्तियाँ) विशिष्ट प्रकाश-व्यवस्था में पैतोरामा पर परछाइयों के रूप में भूसे पंजों का आभास दे रही थी, जो बहुत प्रभावशाली था । पारव-ध्वनियों के प्रसारण में टेप-रिकार्डर के खुलने-बंद होने की आवाज तथा देवी के आगमन के समय ध्वनि-प्रभावों का विलम्ब से आना भी स्पष्टतः दोषपूर्ण रहा था ।

१. ध्यातव्य है कि मणीत-नाटक अकादमी पुरस्कार नभारोड के प्रत्ययंत प्रदर्शित इनकी नयी प्रस्तुति में धन की बाढ़ी हृद तक संचालन लिया गया था ।

ज्योतिस्वरूप में उतावलापन और एक प्रकार का अधैर्य है, जो प्रायः उनके प्रस्तुतीकरणों में देखने को मिलता है। इस प्रस्तुतीकरण के पर्याप्त प्रभाव-शाली न हो पाने का एक कारण जहाँ पूर्वाभ्यास और मँजाव का अभाव है वहीं इसकी असफलता का एक अन्य महत्वपूर्ण कारण छिपकली की कटी हुई पूछ की तरह अलग से लटकता हुआ इसका अंत है। भीड़ द्वारा तलित को पकड़ कर ऊपरी मंच की वेदी तक ले जाने और मारने के दृश्य पर यह नाटक कलात्मक स्तर पर समाप्त हो जाता है परन्तु प्रदर्शन में इसके बाद भी— निस्संदेह नाट्यालेख के आधार पर ही—नाटक को और आगे बढ़ाना और अंत में एक प्रभावहीन तथा दुहरावपूर्ण चरमसीमा पर उसे समाप्त करना कतई युक्तिसंगत नहीं था। जिन दर्शकों ने कुछ वर्ष पूर्व आइफैक्स में इसका प्रदर्शन देखा था, उन्हें तो निस्संदेह यह प्रस्तुतीकरण और भी फीका लगा होगा, ऐसा मेरा विश्वास है।

राजधानी की अपेक्षाकृत कम चर्चित नाट्य-संस्था 'यवनिका' ने अपने पूर्वप्रदर्शित, लोकप्रिय और चर्चित 'हारर प्ले' कंकाल के अतिरिक्त जे० पी० दास के नये नाटक सबसे नीचे का आदमी जैसे सामयिक और उत्तेजक उड़िया नाटक के श्रीमती काति देव द्वारा किए गए हिन्दी अनुवाद को मनोज भटनागर के निर्देशन में प्रस्तुत किया।

"लोगों की पसंद जैसी कोई चीज नहीं। लोगों की पसंद मैं बनाता हूँ। जनमत जैसी कोई चीज नहीं, मैं जो लिख देता हूँ वह जनमत हो जाता है मैं जिस ओर इशारा कर दूँ जनमत भेड़चाल की तरह भागता है।" अथवा "वे मेरे हाथ की कठपुतली हैं मैं उन्हें जैसा निर्देश देता हूँ, वे उसी तरह से चलते हैं।" जैसी अहंमन्यता का शिकार पूंजीपति वर्ग जो जगत की अन्य भौतिक वस्तुओं की तरह साहित्य, कला और रंगमंच को भी हथियाए हुए है तथा अपनी इच्छा, मूड और आवश्यकता के हिसाब से कभी-कभी नये फैशन की तरह समाज के सबसे नीचे के आदमी का हिमायती और उद्धारक बनने का नाटक भी करता है; परन्तु जब वही आदमी एक समूह के रूप में जागरूक होकर उठ खड़ा होता है तो ये पूंजीपति वर्ग उसे मसल डालने के लिए कैसे-कैसे मजूरे बाँधता है—प्रस्तुत नाटक इस वर्ग के इसी ढोंग का पर्दाफाश करता है। बुद्धिजीवी प्रोफेसर (जिसके लिए मौलिकता की चुनौती स्वीकारने की अपेक्षा शेक्सपियर के अनुवाद अधिक निरापद और सुविधाजनक है), नोकरपेशा युवक कुमार (जिसके लिए विवश-स्थिति में फंसी हुई प्रेमिका के उद्धार और अपमान-जनक दासता के बजाय मां-बाप की पसंद की लड़की से शादी करना और नोकरों का कन्फर्मेशन पाना अधिक महत्वपूर्ण है), भोता (जो दूसरों को विदोह के लिए भड़का कर भी साड़ी, गाड़ी और वगैरे के लिए बायूजी की रजल यानी रहना चाहती है और स्वयं निष्क्रिय अहिल्या बनी उद्धार के लिए यिमी

राम की प्रतीक्षा करती रहती है) —सबके सब बाबूजी की 'रखल' ही है, जो घुटन-तकलीफ और आक्रोश-विद्रोह की सम्बन्धी-चौड़ी हवाई बातों के बावजूद कुछ कर नहीं सकते, कहीं जा तक नहीं सकते। परन्तु इसी व्यवस्था में सबसे नीचे एक ऐसा आदमी भी है —रामू —जो पूरी बफादारी के साथ अपने स्वामी की सेवा करता है परन्तु अन्याय और अत्याचार की एक सीमा के बाद जो मीना तान कर और भुट्टी बांध कर उठ खड़ा होता है क्योंकि उसको कुछ भी खो जाने का भय नहीं है —क्योंकि उसके पास खोने के लिए कुछ है ही नहीं। भविष्य इसी के हाथों में है। नाटक में नाटक-रचना वाले शिल्प का यह नाटक दूसरे अंक के अंत तक इसी बात को संकेतित करता है और कलात्मक स्तर पर अपने-आप में सम्पूर्ण है परन्तु यथार्थ यहीं खत्म नहीं होता। क्योंकि पूजापति भी कम चालाक और होशियार नहीं है। मुछीटे बदल-बदल कर हर बार वह कैसे-कैसे छल करता है और निरंतर निरंकुश शासन करता चला जाता है —तीसरे अंक का यही कथ्य है। तीसरा अंक कलात्मकता और नाटकीयता दोनों दृष्टियों में कमजोर है और अंत की दृष्टि से मोहित चैटर्जी के सुप्रसिद्ध नाटक 'निनीषिग' की याद दिलाता है। गांधी-वाणी पढ़ने वाले रामू (श्याम) की संगति हिंसक जुलूस के नायक से भी नहीं बैठती। प्रोफेसर की जटिल भूमिका को रवि वासवानी ने जिस समझदारी, संवेदनशीलता और कलात्मकता से प्रस्तुत किया है, वह इस प्रदर्शन की महत्वपूर्ण उपलब्धि है। बाबूजी के रूप में बनवारी तनेजा और रामू के रूप में पंकज कपूर ने भी सघा हुआ अभिनय किया है परन्तु उनकी भूमिकाओं में विशेष सभावनाएँ नहीं थीं इसीलिए वे अपनी प्रतिभा का कोई नया आयाम उद्घाटित नहीं कर पाए। अभय भार्गव और साधना भी सामान्यतः ठीक ही रहे। मुशील चौधरी की प्रकाश व्यवस्था तथा रोबिन दास की दृश्य-परिकल्पना प्रभावपूर्ण थी। कमियो के बावजूद यह एक अच्छा नाटक है क्योंकि नाटककार में अपना मुहावरा तलाशने और निजी पहचान बनाने की जो ईमानदार बेचैनी और रचनात्मक छटपटाहट है, वही इसकी सबसे महत्वपूर्ण विशेषता है और भविष्य के प्रति आश्वस्त करती है।

स्पष्ट है कि गत मास की भांति इस बार भी यहां के हिन्दी रंगमंच पर अनुवादों का ही जोर रहा जो हिन्दी के मौलिक नाटकों के लेखन और उनके प्रस्तुतीकरण की वर्तमान स्थिति के प्रति गम्भीरता से सोचने पर विवश करता है। इसके अतिरिक्त अन्य प्रादेशिक भाषाओं के ये अनुवाद भी किन्हीं महत्वपूर्ण उपलब्धियों को रेखांकित नहीं करते और आश्चर्य होता है यह देखकर कि अंत की शिथिलता की दृष्टि से सभी नाटक लगभग एक ही स्तर के थे।

(ग)

ग्रीष्म और वर्षाकालीन शिथिल रंगमंच की लम्बी चुप्पी के बाद अब यहाँ नई कलियों के चटखने की खुशगवार सदाएं फिर से सुनाई दे रही हैं। पूर्वाभ्यासों का बाजार गर्म है और प्रेक्षಾಗृहों में गहमागहमी है। प्रसन्नता का विषय है कि नये रंग-सत्र की शुरुआत युवा रंगकर्मीयों के सार्थक रंग कार्य से हुई है। 'प्रयोग' की ओर से एम० के० रेना के निर्देशन में पिछले काफ़ी दिनों से चुपचाप चलते-बढ़ते 'बादल' मरकार के जुलूस ने इस बीच दिल्ली के सामान्य और विशिष्ट जन को समान रूप से प्रभावित किया है। मामा अग्रवाल द्वारा अनूदित यह तुक्कड़ नाटक अपने भूम रूप में बंद प्रेक्षಾಗृह और सश्लिष्ट रंगमंच की अपेक्षाओं से बंधा है। परन्तु रेना इस नाटक को दीवारों से घिरे प्रेक्षगृह और वैविध्यपूर्ण मायावी प्रकाश-व्यवस्था के चंगुल से निकालकर दिल्ली की सड़कों पर आम आदमी के बीच ले आए हैं। सम्भवतः व्यावहारिकता की दृष्टि से ही कोरस में लड़की के स्थान पर भी लड़का ही रखा गया है। और व्यापक प्रभविष्णुता की दृष्टि से कोतवाल के सवालों को हरियाणवी बोली में बुलवाया गया है। विना टिकिट और बिजाप-नादि के रंगोपकरण रहित यह उत्तेजक नाटक हमारी सामाजिक, राजनैतिक, धार्मिक और वैयक्तिक विडम्बनाओं की बखिया उछेड़ता है और आज की क्रूर एवं अन्यायी व्यवस्था को नगा करती है। अभिव्यक्ति के लिए मानवीय देह का अद्भुत उपयोग इसमें हुआ है। यह मोहभंग का एक तीव्र नाटक है। इसमें कोई 'रेडीमेड' समाधान नहीं है परन्तु उसे तलाशने की महत्त्वपूर्ण प्रेरणा अवश्य है। असम्भव परिस्थितियों में भी जीना अनिवार्य है क्योंकि जीकर ही जीया जा सकता है—पाया जा सकता है। इसमें वच्चे के रूप में हवीं, बूढ़े के रूप में धिक्के तथा गुरुदेव और कोतवाल के रूप में वेद प्रकाश एवं आदील राना की भूमिकाएँ विशेष उल्लेखनीय हैं।

'प्रयोग' की ओर से एम० के० रेना के ही निर्देशन में श्रीराम कला केन्द्र के तलधर मे आइनेस्कोकृत प्रसिद्ध 'एन्सर्ड' नाटक बि सैसन का प्रमोद क्षिगन द्वारा किया गया हिन्दी रूपान्तरण १०-१२-१३ प्रस्तुत हुआ। भाषा की सम्प्रेषण-सीमा की त्रासदी आइनेस्को का मूल कथ्य रहा है। यदि आप मानते हैं कि बलात्कार का सम्बन्ध केवल स्त्री-पुरुष की देह से ही नहीं है तो इस नाटक की ध्वनियाँ आपको बहुत दूर तक खींच ले जाएंगी। अध्यापक जब भाषा पर अपने अधिकार की शक्ति के द्वारा विद्यार्थी की सीमा, सामर्थ्य और सवेदना (दात के दर्द) की परवाह किए बिना उस पर हावी होने की कोशिश करता है तो वह किसी शक्तिशाली देश द्वारा अपने से कमजोर देश पर जमाए गए आतंक और साम्राज्यवाद का ही एक और स्वर-मात्र होता है। इस नाटक में प्रोफेसर सत्ता का प्रतीक है तो शिष्या सामान्य जन या

मानवता की प्रतीक है। रैना ने नाटक को कुछ मुखर सामयिक संदर्भों से जोड़ने का रोचक प्रयास भी किया परन्तु हत्या का दृश्य सर्वाधिक प्रभावपूर्ण रहा। प्रोफेसर पर लाल प्रकाश और शिष्या को चाकू की ओर एकटक देखने का आदेश सम्मोहक तांत्रिक क्रिया का सा असर डालता था। शिष्या के रूप में अजली का अभिनय सर्वश्रेष्ठ रहा और प्रोफेसर के रूप में वीरेन्द्र भी काफी हद तक निभा ले गए। परन्तु लक्ष्मी की भूमिका में श्यामली नहीं जमी। दृश्य-बंध भी अभिनय में बाधक रहा और दर्शकों को चारों ओर बैठाने का प्रयोग इस नाटक की मूल आत्मा के अनुकूल सिद्ध नहीं हुआ। मेरा विश्वास है कि परम्पारित ढंग से मंच पर प्रस्तुत किए जाने पर यह नाटक निस्संदेह अधिक प्रभावपूर्ण हो सकता है।

इसी बीच राजधानी की नवगठित नाट्य-संस्था 'नागरिक' द्वारा सतीश कौशिक के निर्देशन में शकर शेष के चर्चित नाटक एक और द्रोणाचार्य की रोचक प्रस्तुति भी हुई। मध्यम वर्गीय व्यक्ति के समझौतावादी चरित्र की विडम्बना और त्रासदी को नाटकीय अभिव्यक्ति देने के लिए नाटककार ने आज के एक प्राइवेट कालेज के आदर्शवादी तथा संवेदनशील प्रोफेसर अरविन्द और महाभारत काल के प्रख्यात आचार्य एवं महान् योद्धा द्रोणाचार्य के जीवन के कुछ महत्वपूर्ण प्रसंगों को समान्तर रूप में प्रस्तुत करके उनके बाह्य जीवन के उत्थान और आन्तरिक जीवन के पतन की कथन कहानी प्रस्तुत की है। सत्ता से जुड़ना यदि एक ओर व्यक्ति को पद, सम्मान, सुविधा और सुरक्षा देता है तो दूसरी ओर वह उसे चारित्रिक, आत्मिक और नैतिक दृष्टि से खोखला और नपुंसक भी कर देता है। नाटककार के अनुसार एक ईमानदार और सच्चा व्यक्ति अपने अस्तित्व पर चारों ओर से पड़ने वाले पारिवारिक, सामाजिक, राजनीतिक और आर्थिक दबावों के घातक तनावों से मुक्ति पाने के लिए विवश होकर ही सत्ता के सामने समर्पण करता है और कालान्तर में स्वयं उसी के लिए इस घनब्यूह को तोड़ना असम्भव हो जाता है। अध्यापक के साथ इस स्थिति की एक और विडम्बना यह भी है कि उसका पतन केवल उसका न होकर आने वाली पीढ़ी का भी पतन बन जाता है और इस प्रकार वह अपने देश तथा समाज के भविष्य की हत्या का कारण बनता है। प्रस्तुति के आरम्भिक अंश में अरविन्द और सीता के रूप में रूप कुमार रायदान तथा मृदुला कौशिक ने पति-पत्नी के बीच के रोप, तनाव और असंतोष को बड़ी जीवन्तता से प्रस्तुत किया। सतीश कुमार का यदु भी बहुत प्रखर और सच्चा लगा। परन्तु आरम्भ में 'टैम्पो' यदि कुछ नीचा होता तो शायद बाद में उसे बढ़ाना और अंत तक निभा ले जाना ज्यादा आसान हो जाता। द्रोणाचार्य तथा कुपी की भूमिकाओं में अनुपम सेर और अनीता केंवर ने प्रभावित किया। विमलेन्दु के प्रेत तथा चद्रू के रूप में अतंग देसाई एवं सुहास खण्ड के अभिनय में भी आत्म-विश्वास था। परन्तु रह-रहकर

पूर्वाभ्यास की कमी का एहसास होता था और संवादों में वाणी-स्खलन झुंझलाहट पैदा करता था। अविनाश डोगरा का यथार्थवादी दृश्य-बंध यूँ तो सुन्दर था, परन्तु बहुत सार्थक सिद्ध नहीं हुआ। मंच के आधे-आधे भाग में चतुर्ते दृश्य दूसरी ओर के दर्शकों के लिए असुविधाजनक एवं अल्प दर्शनीय बने रहे। अच्छा होता यदि इन्हे दाएँ-बाएँ भागों में प्रस्तुत करने के बजाएँ आगे-पीछे प्रस्तुत किया जाता। अतीत के दृश्यों को भिन्न अभिनय शैली में दिखाना भी अधिक आकर्षक हो सकता था। फिर भी, पंकज सक्सेना की कल्पनाशील प्रकाश-योजना के कारण वर्तमान और अतीत के दृश्य एक-साथ सफलतापूर्वक प्रस्तुत किए जा सके। प्रथम अंक में से लीला और प्रिंसिपल के लम्बे दृश्य को पूर्णतः काटकर उसे मात्र मूकाभिनय द्वारा प्रस्तुत करना प्रभावपूर्ण युक्ति थी—अच्छा होता यदि निर्देशक ने युद्ध और द्रोणाचार्य की मृत्यु बाने अंतिम लम्बे दृश्य का भी सम्पादन कर लिया होता।

संस्था के प्रथम प्रयास को देखते हुए, कुछेक कमियों और कमजोरियों के बावजूद कुल मिलाकर निर्देशक और अन्य कलाकारों की गम्भीरता ने आगा-न्वित और प्रभावित किया।

ज्ञानपीठ पुरस्कार वितरण समारोह के अवसर पर इस वर्ष श्री पी० वी० अखिलन्दम् (अखिलन्) के पुरस्कार-जेता उपन्यास चित्तिरप्पावे को हिन्दी के युवा नाटककार निर्देशक सुरेन्द्र वर्मा के आलेख, संगीत एवं निर्देशन में चित्रित प्रतिमा के नाम से प्रस्तुत किया गया। दृश्य-बंध रॉबिन दास का था और प्रकाश-संयोजन आर० के० धीगरा का। कलाकार की संवेदनशीलता तथा दुनियादार आदमी की चतुर व्यावहारिकता के चिरन्तन संघर्ष पर आधारित इस नाट्यालेख को पंकज कपूर, रंजीत कपूर, राज बब्बर, सुपमा सेठ, नादिरा बब्बर, दीपक केजरीवाल, अनुपम खेर, कविता चौधरी, नीना तथा रमेश मन-चंदा जैसे जाने-माने श्रेष्ठ कलाकार भी प्रभावपूर्ण नहीं बना पाए। गत वर्ष का अनुभव भी लगभग ऐसा ही था। इस प्रकार के प्रस्तुतीकरण साहित्य की विविध विधाओं की माध्यमगत विशेषताओं और सीमाओं पर विचार करने को बाध्य करते हैं। मेरे विचार से इस प्रस्तुति की रगहीनता का प्रमुख कारण उपन्यास में नाटकीय प्रसंगों की न्यूनता तथा समारोह में प्रदर्शन-समय की अव्यावहारिक सीमा है। फिर भी, विवरणात्मक कथा अंशों को विविध पात्रों द्वारा 'स्पॉट लाइट' में बुनवाकर उन्हें मूल नाटक में नियोजित करने का प्रयोग अच्छा लगा।

जन-नाट्य-मंच की ओर से २४-२५ सितम्बर को अंसगर वज्राहत के ऐतिहासिक-राजनैतिक नाटक फिरंगी लूट आए के पुनर्प्रदर्शन हुए। ये नाटक १८५७ के जन-विद्रोह की असफलता के सदम में आम आदमी और आजादी के लिए उसकी सतत सड़ाई को विफल करने वाले पड़्यत्रकारियों को बेपरदा करता है। नाटक के आरम्भ में 'सड़ाई जारी है' वाला कोरस प्रभावपूर्ण है

तथा प्रस्तुति को समकालीन संगति देता है। नाचा का दृश्य, कोर्ट-प्रसंग और मुल्ला अमानत की हत्या के दृश्य प्रभावपूर्ण हैं। घासीराम कोतवास की तरह इसमें भी कोरस का उपयोग प्रायः दृश्य-परिवर्तन के लिए किया गया। परन्तु यहाँ पीछे से वस्तुओं का हटाना-लगाना अवधान को घण्डित करता है और दर्शक की एकाग्रता को तोड़ता है।

मच-सज्जा साफ-सुथरी तथा व्यावहारिक थी। केवल एक लालटेन के माध्यम से गाँव के वातावरण को प्रतिष्ठित करना कल्पनापूर्ण था। यूँ तो रावेश सबसेना, अरुण शर्मा तथा मनीष मिनीचा ने भी प्रभावित किया परन्तु नाटक को रीढ़ थे—विनोद नागपाल। निर्देशक और अन्य पार्श्वकारों के नामों को परिचय-पत्र में न देने का कोई न्याय-संगत कारण समझ में नहीं आता। नाट्यालेख शिथिल और कमजोर है। मुल्ला अमानत की हत्या के बाद लड़ाई जारी रहने का कोई भी संकेत नाटक में नहीं है, इसलिए अंत में इसका गान आरोपित और असंगत प्रतीत होता है। फिर भी, जान बूस के रूप में इस पिटे हुए नाटक को पुनर्जीवित करने के लिए निर्देशक (निर्देशिका?) की प्रशंसा की जानी चाहिए।

राष्ट्रीय नाट्य-विद्यालय की ओर से ज्योतिस्वरूप के निर्देशन में राधा, रोजी और रत्नसाला का प्रदर्शन किसी भी दृष्टि में विद्यालय के स्तर के अनुकूल नहीं था। आर० के० राजदान एक अच्छे अभिनेता है परन्तु यहाँ वह भी फीके रहे। हा, अम्बिका के रूप में अनीता केंवर अपनी नगण्य-सी भूमिका के बावजूद असरदार रही। दृश्य-बध पर ज्योतिस्वरूप के चित्र का कारण भी समझ में नहीं आया और नाटक के आरम्भ तथा अंत में उसे जिस प्रकार आलोकित किया गया उससे ऐसा लगा कि नाटक का नाम ही 'ज्योति स्वरूप' (या सजय?) क्यों नहीं है? मीना जे० एस० तथा यमता, अहमद के नाम में प्रचारित यह नाटक, मूलतः बोईंग, बोईंग पर आधारित है, परन्तु उसका नामोत्तेज तक नहीं किया गया। फिर भी, अनेक खामियों के बावजूद यह एक महत्वपूर्ण तथ्य है कि अनेक स्थलों पर यह नाटक दर्शकों को हँसाने-गुदगुदाने में सफल रहा और हल्के-फुल्के मनोरंजन की दृष्टि से दर्शनीय भी कहा जा सकता है।

राष्ट्रीय नाट्य-विद्यालय के रंगरत वर्ग की ओर से रंजीत कपूर के निर्देशन में प्रस्तुत नाटक बेगम का तक्रिया केवल इन चर्चित नाटकों में ही नहीं बल्कि राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय की ओर से प्रस्तुत अत्यन्त महत्वपूर्ण नाटकों में से भी एक माना जाना चाहिए। पं० आनन्द कुमार के उपन्यास पर आधारित इस देहाती नाटक का नाट्य-रूपांतरण भी रंजीत कपूर ने ही किया है। राजमिस्त्रियों की यह महाकाव्यात्मक कथा उन्हीं की भाषा और उन्हीं के बेलगाम अंदाज़ में प्रस्तुत की गई है। प्रदर्शन अवधि की दृष्टि से पर्याप्त लम्बी

तथा कथा-प्रसंगों की दृष्टि से जटिल होने के बावजूद यह प्रस्तुति जीवन के लौकिक और अलौकिक घरातलों को एक साथ छूती हुई एक गम्भीर, सार्थक, उत्तेजक और रोचक अनुभव देती है। नीम पांगल से दीपन वाले एक सच्चे, ईमानदार और खरे इंसान के रूप में पीरा की भूमिका के० के० रैना के कलाकार की एक बड़ी उपलब्धि है। दरियाशाह के रूप में एक अवास्तविक और स्थिर-से पात्र को जीवन्त करने का थोड़ा राजेश विवेक को जाता है। अमीना के रूप में मधु मासती मेहता, रौनक बेगम के रूप में उत्तरा बावकर तथा बुन्दू के रूप में राम गोपाल वजाज ने श्रेष्ठ अभिनय किया। सुधीर कुलकर्णी (अल्ला बेदे) एवं रघुवीर यादव (सवरण) ने अपने हाव-भाव, चाल-ढाल, संवाद-प्रस्तुतीकरण तथा 'परफेक्ट टाइमिंग' के कारण दर्शकों का मन मोह लिया। जी० एन० दासगुप्ता एवं जी० एस० मराठे की कल्पनापूर्ण प्रकाश-योजना तथा नीलम शर्मा की संगीत-परिकल्पना नाटक की मूल चेतना के सर्वथा अनुकूल है। लोक-धुनों का वैविध्यपूर्ण उपयोग आकर्षक है। मेघदूत के विराट् दृश्य-बंध का शायद ही कोई कोना हो जो निर्देशक की पैनी नजर से अछूता छूटा हो। नाटक के आशावादी अंत के विषय में जब मैंने रंजीत कपूर से प्रश्न पूछा तो उन्होंने मुझे बताया कि, "बाहरी यथार्थ और तथ्य के घरातल पर निःसंदेह आदमीयत हारती हुई दिखाई देती है परन्तु मुझे आदमी और उसकी संघर्ष की ताकत पर अटूट विश्वास है। उसकी सामूहिक-शक्ति पर भरोसा है। नाटक की तैयारी के दौरान नजीर अकबराबादी की ये पक्तियाँ अक्सर मेरे दिमाग में कौंधती रही—

यों आदमी पे जान को धारे है आदमी
और आदमी पे तेग को मारे है आदमी
पगड़ी भी आदमी की उतारे है आदमी
चिल्ला के आदमी को पुकारे है आदमी
और सुनके बोड़ता है सो है वो भी आदमी

इसी आदमी का चित्रण मेरा मकसद है। मैं किसी वाद या सिद्धांत का बिल्ला नहीं लगाना चाहता। सिर्फ इतना मानता हूँ कि—

अब रसूल आयेंगे दुनिया में न राम आयेंगे।

सिर्फ इन्सान ही इन्सान के अब काम आयेंगे ॥

और इसीलिए मैंने नाटक के अंत को दुबारा लिखवाया। इतिहास गवाह है कि अंतिम विजय इंसानियत की ही होती है। सिर्फ आस्था और विश्वास के साथ एक संगठित संघर्ष की जरूरत है।"

बेगम का तर्किया देखकर ऐसा नहीं लगता कि अल्काजी अब स्कूल में नहीं हैं। मेरा विश्वास है कि निर्देशक के रूप में रंजीत कपूर हिन्दी रंगमंच की एक महत्वपूर्ण उपलब्धि सिद्ध होंगे।

(घ)

सर्दी राजधानी के रंग-कार्य की अद्भुत बैरोमीटर है। ठण्ड के कारण पारे का स्तर जैसे-जैसे नीचे गिरता है वैसे-वैसे यहाँ नाटक और रंगमंच की गति-विधियाँ भी जोर पकड़ती जाती हैं। नवम्बर मास में भोपाल के रजत नाट्य समारोह से लौटे दलों ने यहाँ तीन क्लासिक नाटकों के प्रदर्शन किए। रवीन्द्रनाथ टैगोर के सुप्रसिद्ध बंगला काव्य-नाटक मुक्तधारा को एम० के० रैना ने और शूद्रक के कालजयी-बहुमचित संस्कृत नाटक मिट्टी की गाड़ी को हवीब तनवीर ने लोक रंगशैली में सफलतापूर्वक प्रस्तुत किया तो आरिस्टोफनीस की मशहूर भूनाती कामदी लिसिसट्रेटा को राजिन्द्र नाथ ने पहली बार हिन्दी रंगमंच पर प्रस्तुत करने का श्रेय प्राप्त किया। बंबई की रंगसंस्था 'आविष्कार' की ओर से गोविंद देशपांडे के मराठी नाटक उद्धवस्त धर्मशास्त्रा के वंशत देवकृत हिन्दी अनुवाद की अनिल चौधरी के निर्देशन में प्रभावपूर्ण प्रस्तुति हुई, जिसमें ओमपुरी, नसिरुद्दीन शाह, नरेश सूरी तथा रोहिणी हुटगदी का अभिनय विशेष उल्लेखनीय रहा।

दिसम्बर मास के आरम्भ में विजय तेंदुलकर के विवादास्पद एवं उत्तेजक नाटक गिद्ध को 'अभिकल्प' ने गुलशन कुमार के निर्देशन में प्रस्तुत किया। परिस्थितियों की क्रूरता और मानव स्वभाव में अनेक स्तरों पर दूर तक पैठी हिंसा की भावना को परत-दर-परत मंगा करते हुए, नाटककार हमारा साक्षात्कार एक ऐसे परिवार (संसार) से कराता है जिसमें सभी पात्र अपने-अपने संकीर्ण स्वार्थों के लिए एक दूसरे को खूँखार गिद्धों की तरह नोच-काड़ खाने को तैयार बैठे हैं। रिश्तों का सम्बन्ध सिर्फ सम्बोधनों की सुविधा तक रह गया है। गाली-गलौच, मारपीट, ब्लेकमेल, हत्या—भ्रूणहत्या, सैक्स और नशाखोरी से भरपूर यह भयंकर नाटक दर्शक को परेशान और बेचैन करके मानव संबंधों और मूल्यों की प्रासंगिकता एवं सार्थकता पर फिर से सोचने के लिए बाध्य करता है। एक सिरे से दूसरे सिरे तक फैला हुआ दृश्य-बंध दर्शकों के लिए कहीं-कहीं असुविधाजनक अवश्य था परन्तु निर्देशक ने लगभग सभी अभिनय-स्थलों का रोचक प्रयोग करके अपनी कल्पनाशीलता का अच्छा परिचय दिया। यद्यपि पापा के रूप में सुरेन्द्रशर्मा एवं रमाकांत और उमाकांत के रूप में गुलशन कुमार तथा कमल वर्मा ने भी अपनी-अपनी भूमिकाओं के साथ पूर्ण न्याय किया परन्तु अभिनय की दृष्टि से इस प्रस्तुति की सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण विशेषता थी उर्वरा कोख के वंजर वीरानों की नासदी का अभिशाप झेलती और फिर भी अमानवीयता के घने अंधकार में प्रकाश-पुष्प सी खिली रमा की कठिन भूमिका जिसे मानिक कोतवाल ने पूरी जीवन्तता और प्रामाणिकता के साथ प्रस्तुत किया। मानिक के रूप में प्रेमलता डीगरा सामान्य थी तो रजनीनाथ की भूमिका में श्रीदत्त शर्मा भी अपने चरित्र के काव्यत्व, आत्म-मम्मान और दर्द को सबेद-नशीलता के साथ प्रस्तुत करने में असमर्थ रहे। प्रकाश-व्यवस्था में भी कहीं-

कहीं गड़बड़ी रही। परन्तु अपनी कमियों और सीमाओं के बावजूद यह एक बेबाक और उत्तेजक प्रस्तुति थी। गुलशन की गम्भीरता अब आश्वस्त करने लगी है।

इस रंग वर्ष के अंतिम दौर की उल्लेखनीय प्रस्तुतियाँ रही बल्लभपुर की रूपकथा तथा रस्तम सोहराब। 'हम' द्वारा रीबिन दास के निर्देशन में बादल सरकार का हास्य-नाटक बल्लभपुर की रूपकथा एक सुखद एवं मनोरंजक अनुभव था। अपनी जीर्ण-शीर्ण खानदानी भूतही हवेली को जैसे-तैसे बेचकर कर्ज मुक्त हो नया जीवन आरंभ करने को लालायित बल्लभपुर के राजवशज भूपति की भूमिका के साथ रीबिन दास न्याय नहीं कर सके। निरर्थक भागदौड़ और अस्पष्ट संवादों के कारण नाटक का आरम्भिक अंश शिथिल रहा। पद्यपि साहू के रूप में दीपक केजरीवाल, थीनाथ के रूप में आदिल तथा मनोहर के रूप में वीरेन्द्र सक्सेना ने भी अच्छा अभिनय किया परन्तु वास्तव में इस नाटक को जमाने का पूरा श्रेय पुरातत्व प्रेमी हाल्दार के रूप में रवि वासवानी को ही मिलना चाहिए। उनके मित्र/मैनेजर संजीव की भूमिका में विनोद कुमार ने भी उनका पूरा साथ दिया। रवि के सवाद, हावभाव, उनकी गतियाँ और मुद्राएँ दर्शकों को लोट-पोट कर गईं। हाल्दार की पत्नी स्वप्न तथा बेटी छन्दा की भूमिकाओं में क्रमशः अपर्णा एवं नीना गुप्ता भी अपने चरित्रों की उभारने में सफल रही जबकि हाल्दार के व्यावसायिक प्रतिद्वन्द्वी चौधरी के रूप में आलोपी बर्मा हल्के रहे। रीबिन दास के दृश्य-बंध में पुरानी हवेली की टूटन, फैलाव और बिखराव तो था परन्तु नाटकीय दृष्टि से वह बहुत व्यावहारिक सिद्ध नहीं हुआ। अनेक स्थानों पर हवेली का बिखराव प्रस्तुति का बिखराव बन गया। कुल मिलाकर, यह नाटक अन्ततः रवि वासवानी की अविस्मरणीय भूमिका के कारण ही विशेष उल्लेखनीय रहा।

आगा हथ्र कश्मीरी के सुप्रसिद्ध एवं अपने समय के अत्यन्त लोकप्रिय नाटक रस्तम सोहराब को अनिल चौधरी ने पारसी रंग-शैली में 'हम' की ओर से ही प्रस्तुत किया। अप्रतिम योद्धा रस्तम के रूप में राजेश विवेक ने अपनी भारी हुई देह और भारी आवाज का भरपूर उपयोग किया। आरम्भिक मवादों की अस्पष्टता और जल्दबाजी पर उन्होंने जल्दी ही काबू पा लिया और अंत तक पहुँचते-पहुँचते अपनी प्रतिभा और प्रतिभा के अनुकूल प्रभाव छोड़ने में सफल हो गए। सोहराब के रूप में रूपकुमार राजदान तथा पीतसम के रूप में अनुपम मेर ने भी प्रशंसनीय अभिनय किया। परन्तु देश-द्रोही, चालबाज, घोर स्वार्थी और वेशर्ष कमीने अदावत की भूमिका में सतीश कौशिक छोटी-सी भूमिका के बावजूद अपने हास्य, आँखों के अंदाज और कुछेफ शब्दों के विशिष्ट उच्चारण के कारण अत्यन्त प्रभावशाली सिद्ध हुए।

देश-प्रेम और व्यक्तिगत प्रेम के द्वन्द्व को जीवन्त करने में आफरीद के रूप में कविता चौधरी तथा रस्तम की प्रेमिका और सोहराब की माँ के रूप में

नादिरा बब्बर ने तहमीना के चरित्र को सजीव करने में उल्लेखनीय सफलता प्राप्त की। पारसी शैली की मोहक रंग सज्जा, आकर्षक गीत-नृत्य, अभिनयगत आवेश, उत्तेजना और चमत्कार की कमी के कारण कुछेक अच्छे प्रेम, युद्ध और करुण दृश्यों के बावजूद यह प्रस्तुति कोई उत्तेजक प्रभाव नहीं छोड़ पाई।

‘एग्रो-एक्सपो ७७’ में सूचना एवं जनसंपर्क विभाग, उत्तर प्रदेश की ओर से ब्रज कला मण्डल द्वारा गिरिराज के निर्देशन में नौटंकी सत्यवादी राजा हरिश्चन्द्र प्रभावपूर्ण थी, जबकि यू० पी० फोक आर्ट की ओर से कानपुरी-हाथरसी मिश्रित शैली में डा० सालिगराम आर्य के निर्देशन में प्रस्तुत भ्रमरसिंह राठौर अपेक्षित प्रभाव उत्पन्न नहीं कर पाई। प्रेमचन्द का गांव शीर्षक से देवेन्द्र राज द्वारा प्रस्तुत सधा सेर येहूँ, पूस की रात तथा कफन नामक प्रसिद्ध कहानियों का मंचन कल्पनापूर्ण निर्देशन का सुन्दर नमूना था। ‘अदाकार’ का पापी पुण्य कमजोर आलेख तथा प्रभावहीन अभिनय-शैली के कारण जम नहीं सका तो साँग एण्ड ड्रामा डिवीजन की ओर से बीरेन्द्र नारायण के निर्देशन में प्रस्तुत ग्राम का बगोचा भी असंतुलित कथा-विभाजन, शिथिल कार्य-व्यापार एवं निरर्थक पुनरावृत्ति के कारण फीका रहा। इसी बीच सुशील कुमार सिंह के राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय द्वारा पूर्व-प्रदर्शित नाटक चार यारों की चार को ज्योतिस्वरूप के निर्देशन में प्रस्तुत किया गया जो ज्योतिस्वरूप, राजदान और सतीश कौशिक के सघे अभिनय के बावजूद बेअसर रहा।

‘बचिका बीक एण्ड ध्येटर’ के अन्तर्गत अरुण कुकरेजा के निर्देशन में प्रस्तुत ज्ञानदेव अग्निहोत्री के बहुचर्चित राजनीतिक व्यंग्य-नाटक शुतुरमुर्ग तथा फैजल अल्काजी के निर्देशन में स्टिंडबर्ग के सुप्रसिद्ध नाटक बि फाबर (हिन्दी अनुवाद : मोहन महर्षि) की प्रस्तुतिया गम्भीर, उत्तेजक और सार्यक रंगानुभूति देने में सफल रही। शुतुरमुर्ग में दृश्य-बंध; प्रकाश-व्यवस्था तथा रूप-विन्यास परिकल्पना स्वयं निर्देशक अरुण कुकरेजा की थी, जिनके साथ नोना चावला के वस्त्र-विन्यास एवं बीपक गिडवानी की संगीत-योजना ने मिलकर समन्वित और तीव्र प्रभाव उत्पन्न किया। राजा और विरोधी लाल के प्रथम साक्षात्कार और टकराव के उत्तेजक दृश्य के अतिरिक्त विरोधी को सुबोधी बनाने में पिजरे का प्रयोग तथा शपथ ग्रहण समारोह में मन्त्रोच्चारण की लय, भूख पर कलात्मक लेख लिखने, मरते हुए आदमी के कर्ण प्रसंग और राजा तथा मामूलीराम के बीच वार्तालाप वाले दृश्य में राजा के हाथों द्वारा शतरंज के मोहरो एवं चालो का संकेत इस प्रस्तुति के स्मरणीय प्रसंग थे। वस्त्र-विन्यास, रूप-विन्यास तथा प्रकाश-योजना में रंगों का कलात्मक और रोचक प्रयोग किया गया। सूत्रधार तथा राजा की जटिल भूमिका को आलोक नाथ ने जीवन्त किया तो रानी के रूप में नोना चावला का शैलीबद्ध अभिनय भी कम प्रशंसनीय नहीं रहा। परमसत्यवादी महामंत्री के रूप में उमेश फाल्फेर की आवाज तो ठीक थी परन्तु गतियां गरिमापूर्ण नहीं थी। मामूलीराम के रूप

में फैजल अल्काजी की मासूमियत आकर्षक थी परन्तु सवादों में वाणी स्थलन अग्रता था। भाषण मंत्री, रक्षा मंत्री और विरोधी लाल की भूमिकाओं में क्रमशः नोना चावला, विनीत सूद तथा संजीव भार्गव ने अपने-अपने चरित्रों से पूर्ण न्याय किया। 'सत्यमेव जयते' के बहुविध नाटकीय प्रयोग तथा रोचक प्रस्तुतीकरण शैली के कारण शुतुरमुर्ग एक प्रासंगिक और उत्तेजक अनुभव सिद्ध हुआ।

अन्तर्द्वन्द्व को आधुनिक नाटक का मूल मानने वाले स्ट्रिडबर्ग का नाटक दि फादर धर्म और विज्ञान, परिस्थिति और परिवार, स्त्री और पुरुष तथा स्वयं व्यक्ति के आन्तरिक सपनों को अत्यन्त नाटकीयता और प्रभविष्णुता के साथ प्रस्तुत करता है। मृत्यों और संबंधों के बदलते हुए रूपों को निर्देशक फैजल अल्काजी ने कैप्टन तथा उसकी पत्नी लौरा के लगातार उलझते जाते रिश्ते के माध्यम से अपनी प्रस्तुति में पूरी तीव्रता से सम्प्रेरित किया। 'हाँ, मैं पागल हूँ, लेकिन मुझे पागल बनाया किसने?' बल्दियत के सवाल के बहाने से पति-पत्नी सम्बन्धों के नरक का चित्रण इस नाटक का बुनियादी सरोकार है, जो बार-बार बहुत-बहुत बाद में लिखे गए राकेश के नाटक प्राधे-प्रधूरे की याद दिला जाता है। पवन मल्होत्रा का मथार्यवादी दृश्य-बंध, सुनील अरोरा का प्रभावपूर्ण प्रकाश-समोजन, दीपक गिडवानी की सगत संगीत-परिकल्पना तथा नोना चावला के देश-काल-यात्र उपयुक्त वस्त्र-विन्यास ने चरित्रों को स्वाभाविक एवं प्रामाणिक परिवेश प्रदान किया। लगातार पागल हो रहे सवेदनशील और ईमानदार पति की झुंझलाहट, छटपटाहट, पीड़ा और निरीहता को आलोक नाथ ने पूरी जीवन्तता से प्रस्तुत किया तो खूबसूरत चेहरे का सार्थक प्रयोग जानती पत्नी के रूप में नोना चावला ने अपनी बड़ी-बड़ी आँखों से खूँबार-प्रतिशोध की अभिव्यक्ति भी सफलतापूर्वक की। योहान की भूमिका में केशव आनन्द तथा डा० ओस्टरमार्क के रूप में उमेश काल्फर ने प्रभावित किया। बर्बा तथा मार्गरेट के रूप में नीति आनन्द और अंजली आनन्द ने भी कुछेक प्रसंगों को कुशलतापूर्वक अभिनीत किया। निर्देशक के रूप में फैजल ने इस प्रस्तुति में अपनी प्रतिभा और कल्पनाशीलता का पूर्ण परिचय दिया।

यह एक शुभ लक्षण है कि पिछले कुछ समय से राजधानी में प्रतिभा-संपन्न युवा निर्देशकों एवं कुशल रंगकर्मीयों का प्रभुत्व धीरे-धीरे बढ़ता जा रहा है। इस वर्ष के अन्तिम दिनों की इन प्रस्तुतियों ने कहीं-कहीं अपने कच्चेपन के दावगूददर्शकों को एक नये स्वाद और महकती ताजगी के कारण भविष्य के प्रति पर्याप्त आशान्वित किया है।

१९७८ (क)

पिछले दिनों मणि मधुकर के बुलबुल सराय तथा ज्ञानदेव अग्निहोत्री के शत्रुघ्नमुगं जैसे उत्तेजक राजनीतिक नाटकों के बाद नये वर्ष की पहली प्रस्तुति के रूप में सिंहासन खाली है जैसे बहुचर्चित व्यंग्य नाटक के सुपरिचित युवा नाटककार निर्देशक सुशील कुमार सिंह का इष्टा द्वारा प्रस्तुत नागपाश बहुत ढीला और बेजान लगा। आपात्काल के उस अत्यन्त गम्भीर, महत्वपूर्ण और त्रासद राजनीतिक घटना-प्रसंग को लेखक ने बड़े स्थूल और सतही घरातल से ग्रहण करके अपने व्यावहारिक नाट्य अनुभव तथा आकर्षक निर्देशकीय रंग-पक्वियों के बल पर प्रस्तुति को रोचक बनाने की भरपूर कोशिश की परन्तु गहरी राजनीतिक समझ और अन्तर्दृष्टि के अभाव में यह नाटक कोई उत्तेजक नाट्यानुभूति नहीं दे सका। परिस्थितियों और कारणों की सूक्ष्म खोजबीन के बिना कुछ बहुप्रचारित विडम्बनापूर्ण प्रसंगों को ज्यों का त्यों अथवा फूहड़-मजाक के स्तर तक खींच ले जाना आपात्काल से पूर्व, आपात्काल के दौरान और आपात्काल के बाद की घटनाओं का एकतरफा एवं सरलीकृत प्रस्तुतीकरण मात्र बनकर रह गया। पूर्वार्द्ध में नाटक को जिस अपेक्षाकृत नये और लगभग 'एडमंड' मुहावरे में प्रदर्शित किया गया उसका उत्तरार्द्ध के प्रत्यक्ष घटनापरक एवं यथार्थवादी रंग-विधान से कोई आन्तरिक सम्बन्ध भी नहीं बन सका। परन्तु इस सबके बावजूद अन्ततः नाटक में जनता के पक्ष में निकाला गया निष्कर्ष और मत्ता की चुनौती का स्वर बहुत संगत, प्रासंगिक तथा महत्वपूर्ण लगा। स्त्री के रूप में मृदुला कौशिक ने श्रीमती इन्दिरा गांधी तथा अन्य नारी-चरित्रों को सजीव करने की भरपूर कौशिक की। अपनी विविध पुरुष भूमिकाओं में अनुपम खेर, विवेक स्वरूप, अनिल कपूर, जी० पी० नामदेव एवं सतीश कौशिक ने भी अपनी अभिनय प्रतिभा का अच्छा परिचय दिया। उनकी गतिया सहज-सरल थी और संयोजन प्रभावपूर्ण। अशोक सागर भगत का दृश्य-बंध सादा किन्तु व्यावहारिक था और प्रकाश-व्यवस्था नाटक के मूड के अनुकूल। युवराज शर्मा का संगीत कुछ मौलिक ध्वनि-संयोजनों के कारण रोचक लगा। कुल मिलाकर इस नाटक में सुशील कुमार सिंह के लेखक की अपेक्षा उनका निर्देशक ही अधिक सफल रहा।

'रंगकर्मी' द्वारा प्रस्तुत डा० नरेन्द्र कोहली का पहला नाटक शम्भूक की हत्या भी एक शब्द-बहुल सवाद-संरचना मात्र बन कर रह गया। व्याख्या के स्तर पर रामायण काल को आज के संदर्भ से जोड़कर देखना और स्थितियों की विडम्बना को व्यंग्यात्मक स्तर से प्रस्तुत करने तक तो फिर भी ठीक है परन्तु व्यावहारिक रंगमंच के अनुभव के अभाव में कोई भी प्रभावपूर्ण केन्द्रीय नाट्य-विषय नहीं उभर पाता और यह नाटक कुछेक अच्छे मजाकों तथा रोचक-स्थितियों के बावजूद प्राध्यापकीय सफाजों का शिकार बन जाता है। डा० कोहली एक

अच्छे व्यंग्यकार और कथाकार हो सकते हैं परन्तु उन्हें जानना चाहिए कि नाटक एक भिन्न विधा है जिस पर हाथ आजमाने के लिए रंगमंच के माध्यम को गहराई से जानना और समझना निहायत जरूरी है। प्रस्तुति के आरम्भ और अंत में निर्देशक द्वारा दुष्यन्त कुमार की गजल का इस्तेमाल मूल कथ्य के सर्वथा अनुकूल तथा प्रभावपूर्ण था। ब्राह्मण के रूप में रमाकांत चौधरी, कलक के रूप में सुरेश भारद्वाज तथा चपरासी और सब-इन्स्पेक्टर के रूप में विनोद गुप्ता तथा यी० एस० राठीर का अभिनय अपेक्षाकृत ठीक था। निर्देशक चंद्रमोहन ने अनेक रंग-प्रयोगों तथा विन्दू ने चामत्कारिक प्रकाश-व्यवस्था के बल पर इसे रोचक बनाने की भरसक किन्तु निरर्थक कोशिश की।

रेवतीशरण शर्मा का 'विहान' द्वारा प्रस्तुत सामाजिक-राजनीतिक व्यंग्य नाटक तुम्हारे गम भेरे हमारी राजनीति के दोगलेपन, न्याय-व्यवस्था के खोखलेपन, व्यापारियों के भ्रष्टाचार तथा समाज के ठेकेदारों के अन्याय-अत्याचार का पर्दाफाश करके सामान्य जन की ग्रामदी को रेखांकित करता है।

रेवतीशरण शर्मा एक प्रौढ़ एवं अनुभवी नाटककार हैं, चुस्त-दुरुस्त सवादों को रोचक मंच-विधान में बाँधने की कला उन्हें आती है, परन्तु एकायामी बोलचाल की भाषा तथा समस्याओं के सरलीकृत प्रस्तुतीकरण के कारण वह प्रायः तीव्र-गहन नाट्यानुभूति देने में सफल नहीं हो पाते। चार सँटों की विस्तृत दृश्य-बंध योजना तथा बाईस पात्रों वाले इस नाटक को सभाल ले जाने की दृष्टि से निर्देशक रवि शर्मा का प्रयास सराहनीय है। दीनदयाल चमार की केन्द्रीय भूमिका में सतीश महाजन तथा ब्राह्मण कन्या सरस्वती के रूप में अर्चना सिद्धू ने प्रभावित किया। एडवोकेट मि० टण्डन, नेता रामसेवक, जुलाहे की पत्नी, बुआ तथा बेटी शब्दों के रूप में क्रमशः कुलवीर पराशर, राजेन्द्र वर्मा, रानी वशिष्ठ और नीरा कपूर का अभिनय भी चरित्रानुकूल था। त्रिपुरारी शर्मा की प्रकाश-परिकल्पना तो सुन्दर थी, परन्तु कहीं-कहीं शिथिलता के कारण वह बेअसर सी लगी।

उपरोक्त तीनों नाटकों के समय-संदर्भ, व्यंग्यात्मकता और सामाजिक सम्बद्धता तो प्रशंसनीय है परन्तु कलात्मकता और अभिविष्णुता की दृष्टि से इनमें से कोई भी नाटक विशेष उल्लेखनीय नहीं बन पाया।

इस बीच विजय तेंदुलकर के दो बहुचर्चित और बहुमंचित नाटकों के नये प्रस्तुतीकरण भी हुए। 'हचिका बीकएण्ड थ्येटर' के अन्तर्गत अरुण कुकरेजा के निर्देशन में प्रस्तुत सखाराम बाइडर की प्रस्तुति पर्याप्त चर्चा का विषय रही। काम सम्बन्धों की गहनता वाले इस विवादास्पद नाटक को निर्देशक ने क्रूरता, प्रत्यक्ष हिंसा तथा कामुक-वासनात्मक दृश्यों के मामले प्रदर्शन द्वारा और भी उत्तेजक बना दिया। मध्यान्तर से पहले चम्पा द्वारा कमीज भेंट देना तथा सन्ना-राम और दाउद के बीच ताश का दृश्य मौलिक, मार्मिक, और संकेतात्मक है।

संयोजन अत्यन्त सुन्दर थे और तीव्र-स्वरित दृश्यान्त विशेष सराहनीय । मध्या-
तर से पूर्व का नाटक अपूर्व था परन्तु उत्तरार्द्ध में चरित्रों की बदली हुई
व्याख्या, हल्के-सौकरप्रिय तत्वों के समावेश तथा निरर्थक परिवर्तनों के कारण
नाटक में शिथिलता आ गई । अंत में श्रीकृष्ण को मंच पर देखना और गीता
के श्लोकों का मुनना दर्शक किसी भी तरह पचा नहीं पाए ।

सखाराम बाईंडर के अद्भुत और जटिल चरित्र को बालोक नाथ ने अत्यन्त
विश्वसनीयता तथा मनोवैज्ञानिक समझ के साथ जीवन्तता से प्रस्तुत किया ।
लक्ष्मी के रूप में राका सिन्हा ने अपने स्वच्छन्द अभिनय से प्रभावित किया
परन्तु एक आधुनिक मॉड सड़की की शक्ति-भूरत, चाल-ढाल और संवाद-प्रस्तुति
के कारण वह तेदुलकर की लक्ष्मी से एकदम भिन्न दिखाई दीं । चम्पा के रूप
में नीता गुप्ता ने भी निर्देशक की व्याख्या के अनुरूप चरित्र से पूरा न्याय किया
परन्तु दाउद के रूप में सजीव भार्गव तथा फौजदार के रूप में पवन महहोत्रा
बहुत कुछ फिल्मी और अतिनाटकीय हो गए । एस० अधिकारी का दृश्य-बध,
दिलजीत कल्मी का संगीत तथा सुनील अरोरा एवं अरुण कुकरेजा का प्रकाश-
संयोजन प्रशंसनीय था । कुल मिलाकर, अधिकांश दृश्य अत्यन्त प्रभावपूर्ण तथा
कलात्मक थे, परन्तु सभी कलाकारों में मूल नाट्यालेख के निम्नवर्गीय पात्रों
की रक्षता, अनगडता, उजड्डता और ग्राम्यता का अभाव था । यदि निर्देशक
की दृष्टि में मौलिकता, गंभीरता और ईमानदारी की जरा-सी भी कमी होती तो
निःसंदेह इस प्रस्तुति को अश्लील कहा जा सकता था—परन्तु अब इस प्रकार
का कोई फतवा देना शायद तर्कसंगत और न्यायोचित नहीं होगा ।

तेदुलकर के ही एक अन्य श्रेष्ठ नाटक खामोश ! सवालत जारी है
(अनुवाद : कमलाकर सोनाटके) को राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय के रंगमंडल ने
सुधीर कुलकर्णी के निर्देशन में प्रस्तुत किया । खोखली सामाजिक व्यवस्था,
आडम्बरयुक्त रूढ़ियों, भग्न-जर्जर परम्परित मूल्यों तथा बदलते परिवेश के
संदर्भ में मानव-सम्यग्धों की विडम्बना को नाटककार ने पूरी मार्मिकता और
जीवन्तता में पेश किया है । गहरे तनाव को बार-बार हँसी-मजाक से तोड़ता
हुआ यह नाटक दर्शकों से ठहाके लगवाता है परन्तु प्रत्येक ठहाका अंतिम सीमा
को छूते-छूते एक तीखी कसक में तब्दील होकर विपरीत प्रभाव पैदा करता
है । इस प्रस्तुति में ठहाके तो खूब लगे परन्तु वह 'विपरीत प्रभाव' नहीं उभरा
जो इस नाटक की आत्मा है । निर्देशक की दृष्टि मूलतः मनोरंजनपरक और
सतही थी ।

अभिनेताओं में से रोकड़े की भूमिका में रघुवीर यादव सर्वश्रेष्ठ रहे ।
सामंत, वेणारे, मुख्यात्मे तथा धीमती काशीकर की भूमिकाओं में क्रमशः प्रेम
मटियानी, मुमन तिवारी, चन्द्रशेखर वैष्णवी तथा सावित्री तलवार, भरपुर
कोशिश के वादजूद चरित्रों की गहुराई नहीं छू सके । काशीकर के रूप में

हरजीत सिद्धू का पंजाबी उच्चारण भी आद्यन्त अखरता रहा। पौंछे और कार्णिक के रूप में विजय कश्यप तथा राजा बुन्देला अतिरञ्जित लगे। सुधीर कुलकर्णी की मंच-सज्जा अच्छी थी और उनकी प्रकाश-व्यवस्था में पीले-नीले और लाल रंगों का रोचक इस्तेमाल किया गया। समग्र-प्रभाव की दृष्टि से यह प्रस्तुति नाटक की गम्भीरता, तीव्रता और भाविकता को उजागर करने में सफलता प्राप्त नहीं कर सकी।

एन० के० पिल्लय के भयलालम नाटक कन्यका के डा० सुधांशु चतुर्वेदी द्वारा हिन्दी अनुवाद को 'अकुर आर्ट्स' ने शैलेन्द्र के निर्देशन में प्रस्तुत किया। नये और पुराने जीवन मूल्यों के संघर्ष चित्रण के अतिरिक्त नारीत्व की सार्थकता तथा परिपूर्णता केवल पत्नीत्व और मातृत्व में ही सिद्ध करने वाले इस रोचक नाटक का अन्त एकदम अमनोवैज्ञानिक तथा अस्वाभाविक था। परिवर्तित परिस्थितियों में बदलते हुए मानव संबंधों के सूक्ष्म-गम्भीर प्रस्तुतीकरण के लिए जिस निर्देशकीय और अभिनय प्रतिभा की जरूरत होती है, उसका अभाव इस प्रस्तुति की सबसे बड़ी कमी थी। फिर भी, अभिनय की दृष्टि से सुभाष गुप्ता तथा राखी ने प्रभावित किया।

शाशाश अन्नारकली के ख्याति प्राप्त नाटककार सुरेन्द्र गुलाटी के नये हास्य-नाटक दाल में काला को 'मौड़नाइट्स' की ओर से दीनानाथ के निर्देशन में प्रस्तुत किया गया। वस्तु-सरचना तथा चरित्राकन की दृष्टि से यह नाटक बार-बार मौलियर की याद दिलाता है जिसे अपनी निर्देशकीय प्रतिभा के बल पर दीनानाथ ने हँसी का खजाना बना कर पारसी रंग-शैली में सफलतापूर्वक पेश किया। आसिफ और गुजाउद्दीन के गले मिलने का दृश्य, जीनत के अल्मारी में छिपने का प्रसंग तथा 'घोबी की लोडिया वाली बात बतादू, बतादू?' जैसे मवाद अद्भुत नाट्य-विडम्बना से युक्त होने के कारण अत्यन्त हास्योत्पादक सिद्ध हुए। बूढ़े गुजाउद्दीन और उसकी जवान गवारू बेगम जीनत की भूमिका में राजीव गांधी तथा इन्दिरा चन्दा ने स्मरणीय अभिनय किया। मुन्ने नवाब, हुसनारा, जमीला तथा आसिफ के रूप में क्रमशः माहेश्वर दयाल, रश्मि सैनी, कुमकुम लाल और गणेश सेठ ने भी अपने-अपने चरित्रों के साथ पूर्ण न्याय किया। पात्रों की अतिरञ्जनापूर्ण गतियाँ एवं मुख मुद्राएँ, संवादों के विशिष्ट लय-विधान और नाटकीय बलाघात, कलात्मक संयोजन तथा पैसे दृश्यात्मक तीव्रता इस प्रस्तुति की उल्लेखनीय विशेषताएँ थी। दाल में काला एक हास्य नाटक है और इस दृष्टि से निःसंदेह इसे देखना एक मनोरंजक अनुभव था। कुल मिलाकर नये रंग वर्ष की यह वैविध्यपूर्ण शुरुआत अत्यन्त रोचक, आशाप्रद तथा सुखद प्रतीत हुई।

(ख)

दिसम्बर १९७७ के अन्तिम दिनों से आरम्भ होकर मई १९७८ के आरम्भ तक चलने वाले राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय के रंगमंडल द्वारा आयोजित नाट्य-समारोह के अन्तर्गत नये-पुराने छः नाटकों के लगभग ६०-७० प्रदर्शन हुए। अधिकांश प्रस्तुतियों में उमड़े जन-समुदाय को यदि सचमुच नाटक का सही दर्शक मान लिया जाए तो सहज ही यह निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि राजधानी में नाट्य-रुचि लगातार तेजी से बढ़ रही है और दर्शकों के अभाव की बात भी सही नहीं है—जरूरत है सिर्फ अच्छे नाटकों के कलात्मक एवं रोचक प्रदर्शनों की। इशाहीम अल्काजी के निर्देशन में प्रस्तुत और प्रकाश पंडित द्वारा रूपान्तरित मौलियर की प्रसिद्ध कामदी बौधियों का मइरसा को दिल्ली के दर्शक गत वर्ष भी देख और सराह चुके थे। विल्कुल यही स्थिति अमाल अल्लाना के निर्देशन में प्रस्तुत मोहन राकेश के आधे-अधूरे तथा रंजीत कपूर द्वारा रूपान्तरित और निर्देशित आनन्द कुमार के बेगम का तकिपा की थी। इन तीनों प्रस्तुतियों में दो-एक गौण कलाकारों के परिवर्तनों के अतिरिक्त लगभग सभी कुछ मूल प्रस्तुतियों के अनुरूप ही था। राम गोपाल बजाज द्वारा सम्पादित और निर्देशित जयशंकर प्रसाद का प्रसिद्ध नाटक स्कन्दगुप्त भी मूलतः मध्य प्रदेश कला परिषद् भोपाल के “गौरव नाट्य समारोह” के लिए ही तैयार किया गया था। निर्देशक के अनुसार, “नाटक की संरचना में कोई मौलिक अन्तर नहीं किया गया है, संवादों को छाटा है। यत्र-तत्र वाक्य-विन्यास सरल किए हैं किन्तु पात्र-योजना ज्यों की त्यों है। एकाघ घटना को दिखाने के स्थान पर सूच्य कर दिया है—इस प्रकार स्वगतभाषण को दर्शक से साक्षात्कार की शैली में ढाल कर पारम्परिक नाटकीयता का उपयोग कर लिया है।”^१ परन्तु मेरे विचार से निर्देशक ने भरपूर परिश्रम और प्रतिभा प्रयोग के बावजूद यहाँ सरलीकरण का ही मार्ग अपनाया और नाटक को सम्पादित करते समय मूल आलेख की अनेक समस्याओं में से राष्ट्रीयता तथा ब्राह्मण-बौद्ध संघर्ष जैसी दो-एक समस्याओं पर ही अपनी दृष्टि केन्द्रित की। प्रस्तुति में प्रसाद के समस्त काव्य-भण्डार में से कुछ विशिष्ट गीतों का चयन करके उन्हें नाटक में नियोजित करने का प्रयास किया गया तथा इसे अधिक रोचक और दर्शनीय बनाने के लिए मध्य दृश्यसज्जा और वैभवपूर्ण वस्त्र एवं रूप-विन्यास के साथ-साथ संगीत की मधुरता एवं प्रकाश की रंगीनी पर भी विशेष बल दिया गया। परन्तु स्वरित दृश्य-बंध परिवर्तन करने, हास्य-भूमिकाओं पर अतिरिक्त बल देने, कार्य-व्यापार की शिथिल गति और देवसेना के कमजोर गीतों के कारण नाटक का कोई तीव्र प्रभाव नहीं पड़ा। स्कन्दगुप्त के रूप में मनोहर सिंह तथा देवसेना के रूप

में उत्तरा बावकर की केन्द्रीय भूमिकाओं के बावजूद सुरेखा सीकरी (जनन्त देवी), राजेश विवेक (भटार्क), सुधीर कुलकर्णी (प्रपंचबुद्धि और भीमवर्मा) रंजीत कपूर (पर्णदत्त), अनिना सिंह (विजया) जैसे कलाकारों ने अधिक जीवन्त अभिनय किया। प्रस्तुति में भव्यता, रंगीनी, चमत्कार और नृत्य-गान का स्वरूप पारसी शैली के अनुरूप था जबकि अभिनय पद्धति यथार्थवादी शैली के अनुसार रखी गई थी। इन दोनों शैलियों के असंतुलन और अनेक स्थानों पर भारी-भरकम सस्कृतनिष्ठ काव्य-भाषा के अशुद्ध एवं अकाव्यात्मक उच्चारण के कारण भी यह नाटक अपने परम्परागत गौरव की रक्षा नहीं कर सका। मेरे विचार से प्रसाद के नाटकों की रंगमंचीयता का प्रश्न मूलतः भाषा और सरचना की शिथिलता से जुड़ा है और शायद यही कारण है कि देश के जाने-माने निर्देशकों, कलाकारों और साधन सम्पन्न नाट्य-दलों के बहुविध प्रयोगों के बावजूद—केवल भ्रूषस्वामिनी को छोड़कर—प्रसाद के किसी नाटक का प्रभावपूर्ण सफल मंचन नहीं हो सका है। परन्तु कमियों और सीमाओं के बावजूद बजाज की यह प्रस्तुति कई दृष्टियों से उल्लेखनीय और सराहनीय मंच-प्रयोग है।

सुधीर कुलकर्णी के निर्देशन में प्रस्तुत तेंदुलकर के खामोश ! प्रवालत जारी है की चर्चा हम पहले कर ही चुके हैं। इस प्रकार, इस नाट्य-समारोह की अन्तिम और एकमात्र नयी प्रस्तुति है—संध्याछाया। उत्तरा बावकर के निर्देशन में प्रस्तुत जयवन्त दलवी के भराठी नाटक के डा० कुसुम कुमारकृत हिन्दी अनुवाद की यह प्रस्तुति अपने आप में एक जीवन्त और प्रामाणिक अनुभव थी। दो पीढ़ियों के मूल्यों, सपनों और उनकी जड़रतो, कुण्ठाओं एवं समस्याओं की जबरदस्त टकराहट तथा जीवन संध्या पर निराशा, अकेलेपन और अलगाव की लगातार घिरती आती विकराल छायाओं को नाटककार ने टूटते हुए परिवार की पीड़ा, तिड़कते हुए सम्बन्धों की कसक और अपने-अपने सुखों की भूगतुण्णा के पीछे बेतहाशा भागते लोगों की त्रासद स्थिति को एहसास और संवेदना के स्तर पर पूर्ण नाटकीयता के साथ रेखांकित किया है।

प्रस्तुति में नाना-नानी की अन्तरंग-आत्मीय नोंक-झोंक, अकेलेपन के अभिशाप से भ्रस्त उनके ठहरे हुए जीवन में बच्ची शमिला का रोग नम्बर के माध्यम से जुड़ा टेलीफोन सम्बन्ध तथा किसी और का पता पूछने आए विनय का अपनापन, अपने बेटे की शादी के मौके की तरह सबकर नाना-नानी का एक, अजनबी की घारात में दूर से ही शामिल होने का सुख, दीनू के विवाह की खबर के बाद नानी की चाय की खामोश चुस्कियों तथा नाना की कप-प्लेट की खनखनाहट से टूटकर गहराता मौन, चरमराकर बन्द होती अल्मारी का तीखा-कूर स्वर, परस्पर आँखें बचाते नाना-नानी, मौन का मुखर-नाटकीय प्रयोग, नाना का अपने मृत बेटे का जन्मपत्री से विनय की बहन की जन्मपत्री का मिलान और उसे अपने घर रख लेने की बात तथा अन्त में टेलीफोन की घन्टी

का लगातार बजते रहना और नाना-नानी में से किसी का भी रिसीवर न उठाना—इस नाटक के कुछ अत्यन्त मार्मिक और तीव्र नाटकीय प्रसंग हैं।

एक पाव से लंगड़ाकर चलते बूढ़े नाना की भूमिका में मनोहर सिंह ने अपनी ऐतिहासिक महापात्रीय अथवा क्रुद्ध-युवा की प्रतिभा के विरुद्ध जाकर अपनी अभिनय-क्षमता तथा प्रतिभा का अद्भुत प्रमाण प्रस्तुत किया है। स्नेह-मयी किन्तु अकेलेपन से छटपटाती बूढ़ी नानी के रूप में सुरेखा सोकरी की एक-एक भाव-भंगिमा, गति तथा संवाद-प्रस्तुति दर्शनीय थी। बदलती मनः स्थितियों के साथ-साथ इन दोनों कलाकारों की बदलती-आवाज़, त्वरित गतिशील मुद्रा-मुद्राएँ तथा सहज, स्वाभाविक अंग-संचालन अत्यन्त प्रभावशाली थे। हर वक्त मुँह में पान का थोड़ा दबाए रखने वाले, अपने काम के प्रति जागरूक और तत्पर बिहारी नौकर म्हाडू की भूमिका में रंजीत कपूर ने एक भी संवाद बोले बिना अपनी उपस्थिति का तीव्र एहसास कराया तो श्याम के रूप में राजेश विवेक तथा विनय की भूमिका में के०के० रैना ने भी उल्लेखनीय संयम और सहजता का उदाहरण प्रस्तुत किया। भोली-भाली सहानुभूतिपूर्ण स्कूली लड़की शमिला के रूप में अनिला सिंह तथा उसके अवलड़ दादा के रूप में जी० एस० मराठे भी प्रभाव-पूर्ण रहे। रंजीत कपूर की मध-सज्जा व्यावहारिक एवं कलात्मक थी। वसंत जोसलकर तथा के० के० रैना की प्रकाश-व्यवस्था और रंजीत कपूर की संगीत परिकल्पना (विशेषतः बारात के दृश्य में) कल्पनापूर्ण थी। निर्देशन की दृष्टि से उत्तरा बाबकर का यह प्रथम (?) प्रयास निःसन्देह, अत्यन्त महत्त्वपूर्ण और प्रभावोत्पादक रहा।

इस महत्वाकांक्षी और लोकप्रिय नाट्य महोत्सव के साथ-साथ राजधानी में और भी कई अच्छी-बुरी नाट्य-प्रस्तुतियाँ चलती रही। बीस से पच्चीस फरवरी तक 'अग्रदूत' ने भास के सुप्रसिद्ध संस्कृत नाटक स्वप्नवासवदाता को नादिरा बब्बर के निर्देशन में राजा का सपना नाम से प्रस्तुत किया। हिन्दी अनुवादक थे—व० व० कारन्त। निर्देशकों ने संस्कृत नाट्य-शास्त्र की रुढ़ियों का कलात्मक प्रयोग किया। गोलाकार गतियों, सांकेतिक हस्त मुद्राओं, स्वगत के लिये हथेली और दो उंगलियों का इस्तेमाल रोचक था तो स्वप्न दृश्य में प्रकाश का संगीत के आरोह-अवरोह से समायोजन प्रभावपूर्ण। विना त्रिवेदी (वासवदाता), अर्चना सिद्धू (चेट्टी-१), दीपक केजरीवाल (विदूषक) और राज बब्बर (उदयन) के अभिनय के साथ-साथ सुशील चौधरी की प्रकाश-व्यवस्था तथा राज बब्बर का संगीत-संयोजन विशेषतः सराहनीय रहे। लगभग सभी दृष्टियों से आकर्षक, रंगीन और कलापूर्ण यह नाटक पता नहीं क्यों दर्शक बटोरने में पूरी तरह असफल रहा।

'आगाजे अदाकार' ने रवीन्द्र शर्मा के निर्देशन में सुरेन्द्र वर्मा के कठिन नाटक सूर्य की अन्तिम किरण से सूर्य की पहली किरण तक को प्रस्तुत किया, जो संस्कृत-

निष्ठ भाषा के अशुद्ध उच्चारण और गरिमापूर्ण श्रेष्ठ अभिनय के अभाव में जम नहीं सका। पैकिंग-मेपर से बनाए गए दृश्य-बंध में गरिमा और नवीनता थी।

विलियम शेक्सपियर के नाटक जूलियस सीजर को रवि वासवानी ने 'नॉन ग्रुप' की ओर से हिन्दुस्तानी में प्रस्तुत किया। विराट और व्यावहारिक दृश्य-बंध, संगत प्रकाश संयोजन, कलापूर्ण वस्त्र और रूप-विन्यास तथा वनवारी तनेजा और रवि वासवानी के श्रेष्ठ अभिनय के बावजूद प्रस्तुति दर्शक को अन्त तक बाध नहीं पाई। सीमित साधनों वाले इस उत्साही नाट्य-दल के लिए यह एक बहुत बड़ा और कठिन नाटक था। अच्छा होता रवि ने भ्रंशायुग और मक्खोचूस की तरह ही इसे भी रूपांतरित करके सादे ढंग से ही प्रस्तुत किया होता।

'दिल्ली आर्ट थ्येटर' की ओर से मनोज भटनागर ने शान्ति मेहरोत्रा के नाटक ठहरा हुआ पानी को प्रस्तुत किया जो सीमा तथा रमा के रूप में भ्रमशः धीना त्रिवेदी और सुमन सोनी तथा अम्मा और बाबू के रूप में साधना भटनागर तथा अजय सिन्हा के अभिनय के साथ-साथ मनोज भटनागर के यथार्थपरक सुन्दर दृश्य-बंध के कारण, अनेक स्थानों पर शिथिल गति के बावजूद, अच्छा लगा।

. बीस से पच्चीस मार्च के बीच 'अग्रदूत' ने सुदेश स्यात द्वारा अनूदित वृन्दावन दण्डवत के मराठी नाटक के हिन्दी अनुवाद हिलोमत डुलोमत को सई परांजपे के निर्देशन में प्रस्तुत किया। इसमें रंगों का इस्तेमाल रोचक था और राजेन्द्र कुमार, कुमकुम लाल, सुधीर कुलकर्णी, धीरू तथा प्राण तलवार का अभिनय प्रभावपूर्ण। परन्तु कुल मिलाकर प्रस्तुति खासी तीरस और प्रभावहीन सिद्ध हुई।

इस वर्ष संगीत नाटक अकादमी से नाट्य-लेखन के लिए पुरस्कृत लक्ष्मी नारायण लाल और निर्देशन के लिए पुरस्कृत राजिन्दर नाथ का काम भी पुरस्कार समारोह के अन्तर्गत देखने को मिला। डा० लाल के नये नाटक गंगा भाटी को राम गोपाल बजाज के निर्देशन में कई एक परिवर्तनों के साथ प्रस्तुत किया गया; जिसमें युवा नाटककार सुरेन्द्र वर्मा के साथ हेमा सहाय, सुधीर कुलकर्णी, अर्चना सिद्धू इत्यादि ने अभिनय किया। परन्तु यह प्रस्तुति नाट्य-लेखन, निर्देशन, गायन अथवा अभिनय—किसी भी दृष्टि से प्रभावित करने में असमर्थ रही। अच्छा होता, यदि अवसर की गरिमा के अनुरूप डा० लाल का कोई पुराना किन्तु प्रभावशाली नाटक ही प्रस्तुत किया गया होता। इसी मौके पर राजिन्दर नाथ ने गोविन्द देशपाण्डे के पूर्वप्रदर्शित नाटक उद्धवस्त धर्मशाला को प्रस्तुत किया। इस बार प्रो० श्रीधर कुलकर्णी की केन्द्रीय भूमिका एम० एम० जहीर ने निमाई और वह ओम पुरी या श्रीराम लागू से पीछे नहीं रहे। जब कि सरस्वती की भूमिका में सबीना मेहता चरित्र के तनाव-लिखावट को

दशनि में पूर्णतया सफल नहीं हो पाई । इस बार अंत को थोड़ा परिवर्तित करके पहले की अपेक्षा अधिक प्रभावपूर्ण बना लिया गया था ।

छ और सात अप्रैल को जन 'नाट्य मंच' ने उत्पल दत्त के नाटक श्रव राजा की बारी है के हास्य को पूरी गम्भीरता से प्रस्तुत किया । नाटक की संरचना रोचक थी जिसे मनोरंजक ढंग से पेश किया गया । अपेक्षाकृत नये कलाकारों ने सधा हुआ और श्रेष्ठ अभिनय किया । परन्तु मध्यांतर तक प्रस्तुति के कसाव और बुनावट में जो कारीगरी थी, यह बाद वाले अंश में कायम नहीं रह सकी और अंत तक पहुँचते-पहुँचते आरम्भिक तीव्र और उत्तेजक प्रभाव लगभग समाप्त हो गया । इसका तकनीकी पक्ष भी बहुत कमजोर रहा—खासकर प्रकाश-व्यवस्था ।

'राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय' के छात्रों के तीन ग्रुपों के साथ दो-तीन और चार मई को वैरी जॉन ने सोफोक्लीज की विश्वविख्यात त्रासदी इडिपस रैक्स को उसके मौलिक रूप-बंध और परिवेश में प्रस्तुत किया । अनुवाद जितेन्द्र कौशल का था । कला-अभ्यास-प्रस्तुति होने के कारण इसमें अभिनय की परिपूर्णता देखने को नहीं मिली । अभिनेता उर्दू (हिन्दुस्तानी ?) के कठिन शब्दों का सही उच्चारण तक करने में असमर्थ थे । निर्देशक का प्रस्तुत नाटक की भाषा के प्रति अज्ञान अथवा अल्प ज्ञान ही शायद इसका कारण रहा हो । सम्भव है मुखौटों वाली प्रस्तुति में अभिनेताओं के अगरिमापूर्ण हाव-भाव छिप गए हों और प्रस्तुति रोचक बन गई हो । वैसे, कोरस के नाटकीय उपयोग, प्रभावपूर्ण संयोजन, वैविध्यपूर्ण गतियों, भव्य दृश्य-बंध, ऐतिहासिक वस्त्र-विन्यास और सटीक रूप-सज्जा इत्यादि की दृष्टि से यह प्रस्तुति अत्यन्त प्रामाणिक और आकर्षक थी ।

समग्रतः पिछले दिनों की ये रंग गतिविधियाँ वैविध्यपूर्ण, रोचक और उल्लेखनीय रहीं—यह बात असंग है कि एक संघ्याछाया को छोड़ कर इस बीच कोई भी नई प्रस्तुति लोकप्रियता, कलात्मकता और प्रदर्शनीयता की दृष्टि से उपलब्धि नहीं बन सकी कि निकट भविष्य में हिन्दी रंगमंच का बहुमुखी विकास होगा तथा नये नाटकों की श्रेष्ठ और उत्तेजक प्रस्तुतियाँ दिल्ली रंगमंच को समृद्ध करेंगी ।

समकालीन हिन्दी रंगमंच-दो

कुछ विशिष्ट प्रस्तुतियाँ

[यूँ तो पिछले अध्याय में प्रस्तुत 'प्रस्तुति-समीक्षा' के अन्तर्गत प्रायः इनमें से कई नाट्य-प्रदर्शनों की चर्चा हो ही चुकी है और ऊपरी नज़र से देखने पर यह मात्र पुनरावृत्ति-भर भी लग सकती है। किन्तु गम्भीरता से देखने पर आप पायेंगे कि इन विशिष्ट प्रस्तुतियों की अनेक महत्वपूर्ण बातों की चर्चा यहाँ पहली बार ही हो रही है और विगत दो-एक वर्षों के दिल्ली रंगमंच को देखते हुए यह प्रदर्शन सचमुच कुछ विस्तृत समीक्षा के अधिकारी थे। शेष समीक्षाएं ऐसी हैं जो या तो किन्हीं कारणों से पूर्व-समीक्षा लेखों में आ ही नहीं पाई या वहाँ इनका केवल नामोल्लेख मात्र ही हो सका है। इनके अतिरिक्त भी अनेक विशिष्ट और महत्वपूर्ण प्रस्तुतियाँ इस बीच हुईं। किन्तु या तो उनकी विस्तृत चर्चा पहले के समीक्षा-लेखों में हो चुकी है या फिर अपनी व्यक्तिगत सीमाओं के कारण मैं उन्हें देखने अथवा उन पर लिखने में असमर्थ रहा। उन्हें पुस्तक में शामिल न कर पाने का मुझे खेद है।]

भाघे-अधूरे

१४.१०.७७ राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय द्वारा अमाल-अल्लाना द्वारा मोहन राकेश के बहुचर्चित और बहुमंचित नाटक भाघे-अधूरे की एकदम नया एवं अन्तरंग प्रस्तुति और मौलिक व्याख्या। तीन ओर से दर्शकों से घिरा मंच। मंच पर तीन घरातल। बीच वाले घरातल की लम्बी पट्टी स्टूडियो घ्येटर के केन्द्रीय भाग तक चली गई है। वही किनारे पर खाने की मेज और कुर्सियाँ रखी हैं। ऊपरी घरातल पर सोफ़ा है और नीचे के घरातल पर आराम कुर्सी। प्लास्टा

उखड़ी, पुरानी, भुरभुरी दीवारें; तीन खम्भों पर टिका भकान (कमरा); एक सिड़की, तीन दरवाजे—यथार्थवादी दृश्य-बंध। मंच पर धीरे-धीरे प्रकाश होता है। काला चूड़ीदार पायजामा, काला कुर्ता और काले मोझे पहने पंक्तिबद्ध 'कोरस' और 'नैरेटर' का प्रवेश। नारी स्वर में विचित्र ध्वनि के साथ—जिससे पीड़ा, कष्टना और आसदी का आभास मिलता है—दो काठ के टुकड़ों की भोथरी मगर घनी भरपूर आवाज ('कट' की तरह) होती है। वाद्य-यंत्रों के स्वरों से नाटक की मूल भावना उभारी जाती है। काले सूट वाला आदमी—यहाँ (शायद सुविधा के लिए) काली पैंट और लाल सी शाल के साथ 'प्रस्तावना' आरम्भ करता है। प्रस्तावना को तीन भागों में बांट दिया गया है। आरम्भ में 'यह एक अनिश्चित नाटक है, मध्य में 'आप देख रहे हैं—यह एक अनिश्चित नाटक चल रहा है' और अन्त में "आप ने देखा—यह एक अनिश्चित नाटक था।"—दर्शकों पर यह बात बार-बार धोपी जाती है। नाटक के पात्र अच्छा-भला नाटक करते-करते चुप हो जाते हैं और 'कोरस' या 'नैरेटर' उनके संवाद बोलने लगता है। हृद तो तब होती है जब 'रग-निर्देश' तक कोरस द्वारा बोले जाने लगते हैं या जब कुछेक अत्यन्त तनावपूर्ण सम्वादों को कोरस न्यायत्मक अथवा पद्यात्मक ढंग से गाकर प्रस्तुत करता है। मेरे विचार से आरम्भ, सावित्री के अंतिम निर्णय (?) का प्रसंग तथा "सम्बन्धों से मुक्ति नहीं पा सकता है मानव मन" वाला गीत—प्रस्तुति को प्रभावपूर्ण बनाने में उपयोगी हैं; जबकि शेष तमाम युक्तियाँ मात्र नयेपन और चमत्कार का परिणाम हैं। गीत का भी बार-बार प्रयोग अक्षरता है, क्योंकि जो बात सारा नाटक ध्वनित कर रहा है, उसे बार-बार गाकर कहना दर्शकों की बुद्धि पर अकारण अविश्वास करना है।

राकेश पर स्त्री के प्रति अन्याय और पक्षपात का आरोप अक्सर लगाया जाता है। ये प्रस्तुति उसे और उभारती है। सिंघानिया में यदि कामुकता को और न उभारा जाता और पुत्री के प्रति उसका आकर्षण देखकर किसी स्तर पर सावित्री के असंतोष अथवा अप्रसन्नता को अभिव्यक्त किया जाता तो बार-बार धर छोड़ने के उसके प्रयत्नों के बावजूद उसके चरित्र की जटिलता उभर सकती थी और उसका पक्ष अधिक ईमानदारी तथा न्यायसंगत रूप में प्रस्तुत हो सकता था।

नाटक को सम्पादित भी किया गया है। सिंघानिया के विषय में लड़के के संवाद उसके प्रवेश के बाद एक अन्य घरातल पर 'नियत श्राव्य' के रूप में प्रस्तुत किये गए हैं, जिससे कार्य-व्यापार बार-बार टूटता है और लड़के को भी अपना अभिनय दिखाने का पूरा अवसर नहीं मिल पाता। कंचो की "चल-चल-चल..." के स्थान पर उसे बाप-बेटे दोनों के हाथ में प्रत्यक्षतः दिखाकर प्रतीकात्मकता को अतिमुखर और फूहड़ कर दिया गया है। इसके विपरीत,

आरम्भ में जिस मुरमुरे से खम्भे का सहारा पुरुष—१ लेता है, उसके ऊपर एक बुझा हुआ लैप लटकाकर बिजली वाले घर में लैप की तरह महेन्द्रनाथ की स्थिति का सुन्दर प्रतीकात्मक संकेत दिया गया है। आरम्भ में, यकी हारी दपतर से लौटी, सामान से लदी स्त्री के घर में प्रवेश करते ही घर की अव्यवस्था देखकर हताश होना और तत्काल कमर में पत्ता खोंसकर फिर से काम के लिए तैयार हो जाना उसके प्रति करुणा उपजाता है और उसके जीवट के प्रति सहानुभूति पैदा करता है। दूसरे अंक के आरम्भ में मेज पर चावियों का पड़ा गुच्छा सावित्री के अन्तिम निर्णय का संकेत देकर दर्शकों के मन में कुतूहल जगाता है।

अन्तिम दृश्य में, पिता के लौट आने के बाद बिन्नी द्वारा अपना बैग उठाकर भटके से बाहर निकल जाना—ऊपर से तो इस नरक से मुक्ति का एक रास्ता बताता प्रतीत होता है—परन्तु गहराई से सोचने पर लगता है कि जैसे वह सम्बन्धों की जकड़न का ही एक और रूप है—मुक्ति का नहीं। जिस प्रकार पिता तमाम झगड़ों-झंझटों के बावजूद फिर से अपने घर (?) में लौट आया है उसी प्रकार बिन्नी—मोहनग के बावजूद अपने पति के पास और उसी घर में लौट जाने के लिए अभिराप्त है। वहां से बचने या निकल भागने का कोई रास्ता या स्थायी विकल्प वास्तव में कहीं नहीं है।

आधे-अधूरे का दूसरा भाग सूख्य होने के कारण अपेक्षाकृत कमजोर है, परन्तु इस प्रस्तुति में वह प्रभावशाली लगा क्योंकि उसके तनाव को कोरस ने बार-बार भंग नहीं किया।

दृश्य-बंध के फैलाव ने पात्रों के बीच की आपसी दूरी और उनके अलगाव को तो प्रस्तुत किया परन्तु इससे तनाव और घुटन में बिलखाव आ गया।

मनोहर सिंह ने अपनी भूमिकाओं से पूरा न्याय करने की भरसक कोशिश की परन्तु चारों पुरुष पात्रों को अलग-अलग स्थापित करने में वह लगभग असमर्थ रहे। थोड़े-बहुत वस्त्र-परिवर्तन के अतिरिक्त महेन्द्रनाथ को धोड़ी, जग-मोहन को गोल्डप्लैक और जुनेजा को सिगार देकर पात्रों का अन्तर दिखाया गया। छोटी लड़की (नोना चावला) का चरित्र अत्यधिक भागदौड़, मारपीट और रोने-पोने में ही डूब गया। लड़के के रूप में पंकज कपूर को भी अभिनय-प्रदर्शन का काम अवसर मिला। स्त्री की कुड़न, घुटन और पीड़ा के स्थान पर मुरेसा मोकरी ने विवशता, आक्रोश और विस्फोट को ही अधिक उभारा। बिन्नी के रूप में उत्तरा बावकर की एक ही साँस में सासा लम्बा सम्वाद बोलकर प्रभावित करने की आजमाई हुई कला भी यहाँ विशेष प्रभावशाली मिट्ट नहीं हुई। उन्होंने भी अपने चरित्र के द्रष्ट और असमंजस की जटिलता उभारने के बजाए सरलीकरण का मार्ग ही अपनाया।

जापानी रंगमंच और श्वेस्तिन रंग-रूढ़ियों के सुचिन्तित उपयोग और

विशुद्ध यथार्थवादी अभिनय शैली के साथ 'प्रजन्तेदानस स्टाइल' के समन्वय से नवीनता का आकर्षण उत्पन्न करने के बावजूद धाधे-धधूरे की यह प्रस्तुति 'दिशांतर' की प्रस्तुति के समान सपन और तीव्र नाट्यानुभूति देने में असमर्थ रही।

पुनश्च : २३. ३. १९७८

नाटक : धाधे-धधूरे; निर्देशक : अमात अल्लाना; स्थान : रा० ना० वि० का स्टूडियो ध्येटर; प्रमुख भूमिकाएं : मनोहर सिंह— गुरेस्ता सीकरी। मोटे तौर पर लगभग सभी कुछ पहले जैसा ही। लड़के की भूमिका में इस बार के० के० रैना और किन्नी के रूप में अनीला सिंह। प्रेक्षागृह हमेशा की तरह भरा हुआ। कलाकारों का अभिनय अधिक सहज, स्वाभाविक और प्रौढ़। कोरस की भूमिका और गीत की पुनरावृत्ति कम। प्रस्तुति पहले के छोटे-मोटे अनेक दोषों से मुक्त। अन्त में स्त्री-पुरुष और लड़के-के बीच त्रिकोणात्मक-नाटकीय संरचना। समग्र-प्रभाव तीव्र और सघन। दर्शक-अभिभूत।

आठवाँ सर्ग

महाकवि कालिदास के बहुचर्चित महाकाव्य कुमार सम्भव के आठवें सर्ग में चित्रित नव-विवाहित शिव-पार्यंती के उद्यम रति-विलास के स्वच्छन्द शृंगार-वर्णन सम्बन्धी श्लीलता-अश्लीलता के विवाद के बहाने से सैंसरशिप के शास्त्रवत् प्रश्न को लेकर कुछ समय पूर्व हिन्दी के प्रतिभा-सम्पन्न युवा नाटककार सुरेन्द्र वर्मा ने हत्या नामक एक दो-अंकीय नाटक लिखा था जो 'कथा' में प्रकाशित और रेडियो से प्रसारित होकर चर्चित हो चुका था। ऐतिहासिक अभिव्यक्ति-स्वातंत्र्य बनाम शासन या राज्यश्रय की अत्यन्त महत्वपूर्ण समकालीन समस्या पर आधारित उस नाटक का अन्त शासन के समक्ष कालिदास अर्थात् रचनाकार की विवशता और पराजय के साथ होता था। मन ही मन रचनाकार को कालिदास की वह नपुंसक पराजय स्वीकार नहीं थी। इसलिए बाद में एक और अंक मिलकर रचना की उत्कृष्टता के माध्यम से व्यापक जन-स्वीकृति द्वारा रचनाकार को शासन के सामने विराट् सिद्ध करके एक सम्मानजनक व्यावहारिक समाधान प्रस्तुत किया गया और हत्या के पुनर्लेखन एवं संवर्द्धन की इस लम्बी रचना-प्रक्रिया के परिणाम-स्वरूप आठवाँ सर्ग की सृष्टि हुई, जिसे अप्रैल मास के मध्य में राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय के रंगरत्न वर्ग की ओर से सुरेन्द्र वर्मा तथा राजेन्द्र गुप्त के निर्देशन में प्रस्तुत किया गया।

पुस्तकाधार, मदिराकोष्ठ, भूले, चित्रफलक, दीपदान, मंगल-कलश और रंगोली से निर्मित दृश्य-बंध भारतीय इतिहास के स्वर्ण-काल के सर्वश्रेष्ठ रचनाकार के निवास की भव्यता, सौष्ठव और परिष्कृति के पूर्णतया अनुकूल

कल्पनाशील, रमणीय एवं व्यावहारिक था। कलात्मकता तथा सौन्दर्य-बोध की दृष्टि से इसने लहरों के राजहंस की याद ताजा कर दी। श्रीमती रोशन अल्काबी के सहयोग से निर्मित राजेश-विवेक की वस्त्र-परिकल्पना, के० एन० चोपड़ा की संगीत-योजना तथा जी० एस० भयठे की प्रकाश-व्यवस्था ने भी चन्द्रगुप्त-कालिदास कालीन ऐतिहासिक-सांस्कृतिक वातावरण और परिवेश की स्थापना में महत्वपूर्ण योग दिया।

अभिनय की दृष्टि से प्रियंवदा-अनुसूया के चपल-चंचल तथा प्रियंवदा-अनुसूया और कीर्तिभट्ट के बीच के हल्के-फुल्के मनोरंजक दृश्यों को सोनू शुक्ल, उत्तरा वावकर तथा सुधीर कुलकर्णी के कुशल अभिनय ने पर्याप्त रमणीय बनाया। सुधीर कुलकर्णी एक अच्छे अभिनेता हैं, उनकी क्रियाएँ, गतियाँ एवं 'मंगिमाएँ' सुन्दर थीं किन्तु कहीं-कहीं कुछेक शब्दों के भ्रष्ट-उच्चारण (जैसे- 'मधुर' के स्थान पर 'मधूर') के कारण संस्कारी दर्शक के मन को ठेस लगी। कालिदास और प्रियंगुसंजरी के अंतरंग, आत्मीय और सघन प्रेम-दृश्यों को मनोहर सिंह तथा सुरेखा सोकरी ने पूरी जीवन्तता से प्रस्तुत करने का प्रयत्न किया परन्तु चेहरे की रूढ़ता और ओठों के कसाव के कारण मनोहर सिंह प्रणय दृश्यों की अपेक्षा धर्माध्यक्ष तथा सम्राट चन्द्रगुप्त के साथ वाले व्यंग्यात्मक एवं तनावपूर्ण प्रसंगों में अधिक सहज, प्रखर और प्राणवान दिखाई दिए। धर्माध्यक्ष की भूमिका में राजेश विवेक ने चरम नाटकीय-क्षणों की सृष्टि की परन्तु सी० एस० वैष्णवी अपने देह-सौष्ठव के बावजूद सम्राट चन्द्रगुप्त की गरिमा और उदात्तता को प्रस्तुत नहीं कर पाए। इन्हें अपनी जिह्वा को नियंत्रित करने की ओर अवश्य ध्यान देना चाहिए। सौमित्र के रूप में राजेन्द्रगुप्त के लिए अभिनय की कोई विशेष सम्भावना नहीं थी किन्तु सुरेन्द्र वर्मा के साथ मिलकर उन्होंने अपनी निर्देशन-प्रतिभा का समुचित प्रदर्शन अवश्य किया। प्रस्तुति में दृश्य-बंध के विविध-उपकरणों, अभिनय-स्थलों और घरातलों का कलात्मक एवं प्रभावपूर्ण प्रयोग देखने को मिला। दूसरे अंक में चन्द्रगुप्त तथा तीसरे अंक में कालिदास के 'प्रवेश' अत्यन्त नाटकीय थे। तीसरे अंक के पहले दृश्य में प्रथम अंक की पुनरावृत्ति कुछ लम्बी है तथा दूसरे दृश्य में नाटक का शलील-अश्लील की मूल समस्या से हटकर रचना की सम्प्रेरणापेक्षी प्रकृति पर केन्द्रित हो जाना भी नाटक की प्रभावान्विति को खण्डित करता है। सुरेन्द्र वर्मा के इस नाटक में 'सूच्य' प्रसंग अधिक और तीव्र नाटकीय स्थल अपेक्षाकृत कम हैं। परन्तु कुल मिलाकर कमनीय वाम सम्बन्धों के उदात्त चित्रण, भाषा के आभिजात्य, समस्या की समकालीन प्रासंगिकता, चरित्रों की जीवन्तता और संवादों की चरित्रजन्य सघनता के साथ-साथ नयनागिराम दृश्य-बंध, श्रेष्ठ अभिनय कल्पनापूर्ण संगीत, प्रकाश-व्यवस्था तथा कुशल निर्देशन के कारण घाटवाँ सगं को प्रस्तुति गत वर्ष के सर्वश्रेष्ठ नाट्य-प्रदर्शनों में महत्वपूर्ण स्थान रखती है।

अंधों का हाथी और भारीच सम्वाद

हिन्दी रंगमंच पर मानव-भविष्य की चिन्ता को लेकर बुनियादी सवाल उठाने वाले गम्भीर व्यंग्य और सही राजनीतिक नाटक बहुत कम प्रस्तुत हुए हैं। इसीलिए राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय के 'एक माह में छत्तीस प्रदर्शन' वाले महत्वाकांक्षी नाट्य समारोह में प्रस्तुत शरद जोशी के अंधों का हाथी और अरुण मुखर्जी के बंगला नाटक भारीच संवाद के हिन्दी रूपान्तरण ने विशेष रूप से ध्यान आकृष्ट किया।

अष्ट सामाजिक, राजनीतिक और आर्थिक व्यवस्था पर तीव्र व्यंग्य करने वाला अंधों का हाथी कहीं गहरे में दर्शक को परेशान करता है। बार-बार हास क्रोध में बदलने लगता है और परिहास विद्रोह में। यथास्थिति के अष्ट समर्थक प्रश्नकर्ता (सूत्रधार) की हत्या कर देते हैं क्योंकि यहाँ 'न' कहने और प्रश्न उठाने की इजाजत नहीं है। भारीच संवाद के खेला में भी सामान्य व्यक्ति गलत को गलत कहने और उसे स्पष्टतः अस्वीकार करने की स्थिति में नहीं है क्योंकि उसने मालिक का तमक खाया है और उसकी अन्तरात्मा उसे विद्रोह नहीं करने देती। यह क्रम पुराणकाल से आज तक ज्यों का त्यों चला आता है—नाटककार के अनुसार हर देश और हर काल में ज्यों का त्यों। क्या शोषित के पास सिवाय मारे जाने या मर जाने के कोई दूसरा विकल्प नहीं है? इसके उत्तर में शरद जोशी संकेत रूप से और अरुण मुखर्जी स्पष्ट रूप से स्वीकार करते हैं कि मानव का भविष्य स्वयं उसके अपने संघर्ष में निहित है। कोई ऐसा कारण नहीं है जो हमें गलत को सही मानने पर बाध्य कर सके। किसी भी रूप में पलायन समस्या का विकल्प नहीं है। मानव नियति और मानव-संघर्ष के प्रति आस्था का स्पष्ट स्वर भारीच सम्वाद को अंततः वर्ग-संघर्ष से प्रतिमद्ध चेतना का नाटक बना देता है। व्यक्ति को अंततः वर्ग बनना पड़ेगा—अन्यथा इस शोषण का अंत असम्भव है। यही कारण है कि अंधों का हाथी में 'सूत्रधार—१' की हत्या के बाद 'सूत्रधार—२' आ जाता है और भारीच सम्वाद का आम आदमी ईश्वर (बहुत अभिव्यंजनापूर्ण है आम आदमी का यह नाम) शोषक जमींदार का साथ देकर जीने के बजाय अपने शोषित वर्ग के साथ मिलकर संघर्ष करते हुए मरना स्वीकार करता है—और इस तरह सचमुच वह न केवल स्वयं को बचा लेता है बल्कि मानव भविष्य की भी रक्षा कर लेता है। अरुण मुखर्जी शरद जोशी की तरह केवल प्रश्न जगाने में ही विश्वास नहीं रखते उनके पास समस्या का एक निश्चित समाधान है और वह समाधान उन्हें मार्क्स से मिलता है। राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय ने इन तीखे, सही और उत्तेजक नाटकों को प्रतीकात्मक दृश्य-बंधों पर सफलता से प्रस्तुत किया। मंच पर विविध-धरातलों का रोचक और नाटकीय उपयोग निर्देशकों की सूझबूझ का प्रमाण प्रस्तुत करता है। अंधों का हाथी में निर्देशक जमील अहमद ने मंच पर

जिस तरह हाथी की उपस्थिति का अहसास कराया और नाटक के मूल संदेश को जैसे मानव-देह (अभिनेता) के विविध रूपाकारों और मुद्राओं के माध्यम से—मंच की भाषा में—अनूदित कर दिखाया, वह उनकी प्रतिभा का सबूत है। हालाँकि कहीं-कहीं नेपथ्य संगीत के साथ चलती मुद्राओं और गतियों के अर्थ बहुत स्पष्ट नहीं हो पाये। इस नाटक में 'हाथी' के प्रतीकत्व की अनेक अर्थगर्भी व्यंजनाओं और छायाओं के कारण यह नाटक यदि एक ओर बहुआयामी बना तो दूसरी ओर कहीं-कहीं दुरूह और अस्पष्ट भी हो गया।

मारीच संवाद के प्रस्तुतीकरण में निर्देशक ज्योतिस्वरूप ने दो धरातलों वाले सादे प्रतीकात्मक मंच पर न्यूनतम मंच उपकरणों और कल्पनापूर्ण प्रकाश-व्यवस्था के माध्यम से सुदूर अतीत के पुराणकाल, भारत के वर्तमान गाँव और अमरीका के समानान्तर दृश्यों को एक साथ प्रस्तुत कर दिया। इस प्रस्तुति में भारतीय लोक शैली और ब्रेडत का अद्भुत समन्वय देखने को मिला। एक दृश्य में दूसरे का अनामास विलय और कहीं-कहीं तीनों दृश्यों को एक बिन्दु पर मिला देने में निर्देशक ने अपने माध्यम की सही पकड़ का अच्छा परिचय दिया। परन्तु कुल मिलाकर नाट्यालेख के बिखराव, अत्यधिक भुलरता और अभि-घात्मकता के कारण अंत में दर्शकों की स्मृति में नाटक के राश्रीर मंतव्य के स्थान पर हल्के-फुल्के हास-परिहासपूर्ण प्रसंग या रूपांतरण में जोड़े गए कुछ तात्कालिक सन्दर्भ ही बचे रह गये।

अभिनय की दृष्टि से सुत्रधार—१ और कालनेमि तथा रावण की भूमिका में हेमन्त मिश्र ने आश्चर्य किया। इनके अतिरिक्त अजय गडोदिया (अंधा—१, मुनीम और जमींदार) ज्योतिस्वरूप (अंधा—४ तथा उस्ताद) पंकज सबसेना (अंधा—२ तथा बाल्मीकि) धीरेन्द्र परमार (अंधा—३ तथा मारीच), एवं राजकिरण कौल (अंधी) आशादेवी (चाली) ने भी अपने कलात्मक अभिनय, समझ और आत्मविश्वास से दर्शकों को प्रभावित किया। जमील अहमद और किरण भोकारी के कल्पनापूर्ण प्रकाश संयोजक और दृश्य-बंध ने नाटकों की सफलता में महत्वपूर्ण योगदान दिया। इन दोनों प्रदर्शनों की छूटपुट खामियों को अनुवीक्षण मंच से बढ़ा करके देखने दिखाने की बजाय यह तथ्य अधिक महत्वपूर्ण है कि ये नाटक राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय के प्रथम वर्ष के छात्रों द्वारा प्रस्तुत किए गये हैं और ये नाटक इनकी लम्बी कठिन यात्रा की सुरक्षा मात्र हैं।

सबसे नीचे का आदमी

पिछले दिनों दिल्ली की अपेक्षाकृत कम चर्चित नाट्य-संस्था 'ध्वनिका' द्वारा उडिया के युवा नाटककार जगन्नाथ प्रसाद दास के नये नाटक सबसे नीचे का आदमी को मनोज भटनागर के निर्देशन में प्रस्तुत किया गया। धीमती कांति देव का हिन्दी अनुवाद सामान्यतः ठीक है परन्तु, मेरे विचार से, इसके संवादों की प्रखरता और चुस्ती शब्दों के नाटकीय प्रयोग की अपेक्षा 'कही जाने वाली बात' के नुकीलेपन के कारण ही अधिक है। मुझे अच्छी तरह याद है नाटक के आरम्भ में, कुमार के बारे में मीना के इस संवाद पर कि, "....तुम्हें याद होगा कि तुम्हें एक डायलाग मुझसे कहना था : मेरे तुम्हारे अस्तित्व में विश्वास नहीं है। लेकिन तुमने कहा : मेरा तुम्हारे सतीत्व में विश्वास नहीं है।" आइफैक्स का भरा हुआ प्रेसागृह दर्शकों के ठहाकों से गूँज उठा था। परन्तु ध्यान से देखें तो यह हँसकर उड़ा देने वाला कोई मजाकिया संवाद मात्र नहीं है। इसमें फायद के त्रुटियों के मनोविश्लेषण के आधार पर कुमार के अवचेतन में विद्यमान मीना के चरित्र सम्बन्धी विचारों की सही तस्वीर देखने की मिल जाती है, यद्यपि चेतन स्तर पर वह उससे प्यार और विवाह की बातें कर रहा है। इस एक शब्द के आधार पर मीना-कुमार के पारस्परिक सम्बन्धों की कई छिपी परतें उघड़ सकती हैं—परन्तु ऐसे व्यंजनापूर्ण, गंभीर शब्द-प्रयोग नाटक में बहुत अधिक नहीं हैं। फिर भी, जे० पी० दास का यह नया नाटक कुछ हास्य-व्यंग्यपूर्ण सामयिक संदर्भों और दिलचस्प शिल्प-प्रयोगों के कारण रोचक, कथ्य की तीव्रता और प्रासंगिकता के कारण उत्तेजक तथा दाम्पत्य सम्बन्धों के सीमित दायरे से बाहर निकलकर सामान्य-जन के व्यापक सरय और उसकी नियति से जुड़ने के कारण महत्वपूर्ण है।

यह नाटक राष्ट्रपिता गाँधी जी के 'एक अच्छे ताबीज, की नेपथ्य घोषणा से आरम्भ होता है जिसमें उन्होंने देशवासियों को निस्वार्थी होकर देश के लाखों-करोड़ों, भूखे-मंगे लोगों के जीवन और भविष्य को बनाने की बात कही है। यह नाटक इसी आदर्श और आज के यथार्थ के बीच की विडम्बना पर आधारित है। जनमत को भेड़चाल मानकर अपने निर्देश पर उसे हाकने वाला पूँजीपति वर्ग (बाबूजी) जब समाज में सबसे नीचे के आदमी (रामू) को ऊँचा स्थान दिलाने के फ़र्ज को महज नाटक करके पूरा करना चाहता है तो अन्त्योदय जैसा मानवीय आदर्श भी उच्च वर्ग के अपने हितों और स्वार्थों की पूर्ति का एक नया फ़्रॉशनेबल तरीका भर प्रतीत होने लगता है। प्रस्तुत नाटक हर स्थिति के साथ अपना नकाब बदल लेने वाले चालाक उच्च वर्ग (सत्ताधारी वर्ग) और अपने संकीर्ण स्वार्थों से बुरी तरह चिपके हुए मध्य वर्ग की दोगली नैतिकता का पर्दाफाश करके समाज के असली सच से हमारा नाटकीय साक्षात्कार कराता है। यहां प्रोफेसर, कुमार, मीना और रामू सबके सब वास्तव में

बाबूजी की 'रखैल' है, जो असह्य घुटन, अपमान, छटपटाहट और आश्रोत के आवजूद अपने छोटे-बड़े स्वाधों के कारण कुछ भी कर पाने में असमर्थ है। परन्तु दूसरे अंक के अंत तक आते-आते यह बात बिल्कुल स्पष्ट हो जाती है कि इसी पालतू भीड़ में एक व्यक्ति (वर्ग) ऐसा भी है—जो समय आने पर गता और व्यवस्था की सपसे बड़ी और मजबूत ताकतों के खिलाफ एक जबरदस्त चुनौती बनकर खड़ा हो सकता है। वास्तव में यही वह वर्ग है जिसे भाषन ने एक हो जाने और निर्णायक सहाई सड़ने को कहा था, क्योंकि इसके पास सिवाय अपनी गुलामी की जंजीरों के खो देने के लिए और कुछ भी नहीं है। भले ही आज उसे बंदर का नाच करने और मदारी का जंघूरा धनने को दिवरा होना पड़ रहा हो परन्तु मानव जाति का भविष्य अब इसी के हाथों में है और इसके उदम के लिए कोई बाहर से नहीं आना—सारी प्रतीक्षा निरपेक्ष है—इसे स्वयं उठना और जूमना होगा। मध्यम वर्गीय कुमार द्वारा मृगफलियां खाकर फँका गया खाली सिफाफा ही दूसरे अंक के अंत तक आते-आते सबसे नीचे के आदमी रामू के हाथों में पड़कर व्यवस्था-विरोध का अत्यन्त सशक्त प्रतीक बन जाता है और अपनी सम्पूर्ण सांकेतिकता और व्यंजना के साथ एक सही संघर्ष की शुरुआत को पूरी नाटकीयता के साथ रेखांकित करता है। परन्तु इसी संघर्ष का एक दूसरा पहलू भी है; और नाटक का तीसरा अंक पूँजीपति वर्ग द्वारा इस संघर्ष को खत्म करने के लिए अपनाए जाने वाले विविध हथकण्डों का चित्रण करता है। नाटककार के अनुसार मध्यम वर्ग भी इस घुणित पड़पंज में शामिल है और अंत में इन तमाम सामाजिक शक्तियों का ध्रुवीकरण होना अनिवार्य है। नाटक के अंत में प्रोफेसर और कुमार के बाबूजी के पीछे खड़े होने और उनके सामने अपेक्षाकृत नीचे के घरातल पर रामू-दयाम और मीना का एक साथ खड़े होना इसी ध्रुवीकरण का खेतक है। परन्तु प्रभ-विष्णुता की दृष्टि से तीसरे अंक में, 'प्लान आफ एक्शन' के बाद से नाटक थियल पड़ने लगता है और सारा नाटक सिफाफे के टाइम बम तथा छः बजे के सर्फिस से बंधकर अपनी गम्भीरता को खो देता है। बाबू जी के संपलिन और हिटलर की पोशाकें पहन कर पेंसरे बदलने में मोहित चंटर्जी के गिनी दिग की भी याद आती है।

प्रस्तुतीकरण में अनुवादक-नाटककार प्रोफेसर को करीकेचर की तरह पेश करके उसकी चरित्रगत विहम्बना को रवि बासवानो ने बड़ी समझदारी, संवेदन-शीलता और कलात्मकता से प्रस्तुत किया। उनका अभिनय इस प्रदर्शन की उपलब्धि था। बाबूजी के रूप में बनवारी तनेजा तथा रामू (दयाम) के रूप में पंकज कपूर ने सधा हुआ अभिनय किया परन्तु कथ्य की दृष्टि से केन्द्रीय भूमिकाओं वाले चरित्र होने के बावजूद इनमें कुछ वैविध्यपूर्ण और चुनौतीपूर्ण जटिलताएँ नहीं थी। सम्भवतः इसीलिए बनवारी और पंकज अपनी प्रतिभा का

कोई नया आयाम उद्घाटित नहीं कर पाए। मीना के चरित्र में अभिनय की अनेक सम्भावनाएं थी परन्तु साधना भटनागर ने उसे बहुत स्थूल और सतही घरातल से ग्रहण किया। तीसरे अंक में मीना का भजन और गीता पर आधारित उसका लम्बा संवाद काटकर भी निर्देशक ने इस चरित्र के संगत विकास में बाधा पहुंचाई। कुमार की भूमिका में अभय भार्गव ने चरित्र को गहराई से समझे बिना एकायामी अभिनय किया। सुशील चौधरी की प्रकाश-व्यवस्था तथा रौबिनदास की दृश्य-परिकल्पना प्रभावपूर्ण थी। कमियों के बावजूद इस नाटक की यह प्रस्तुति एक तीव्र नाट्यानुभूति देती है और अपना निजी मुहावरा तलाशने की ईमानदारी और रचनात्मक बेचैनी नाटककार और उसके नाट्य-लेखन के भविष्य के प्रति आश्चस्त करती है। निस्संदेह यह एक उत्तेजक और सार्थक नाटक है।

बुलबुल सराय

रस गंधर्व के ख्यातिप्राप्त युवा नाटककार मणि मधुकर के नये नाटक बुलबुल सराय को दिल्ली के लिटिल थ्येटर ग्रुप ने वृजमोहन शाह के निर्देशन में प्रस्तुत किया। कथ्य, शिल्प, भाषा और शैली—सभी दृष्टियों से यह एक जटिल बहुभाषायी तथा कठिन नाटक है। ऐतिहासिक संदर्भ में आपात्कालीन परिस्थितियों का चित्रण, प्रेम और करुणा के मधुर गीत गाती बुलबुल की हत्या तथा उसकी सराय के निर्माण की लोक-कथा, छोटे-बड़े पाँव वाली माँ-बेटी के विद्वम्बनापूर्ण वैवाहिक सम्बन्धों के माध्यम से गढ़-भड़ हो गए मानवीय सम्बन्धों एवं सम्बोधनों की गहरी छानबीन और नयी व्याख्या के साथ-साथ मायासुर के तीन बन्द दरवाजों की अर्थपूर्ण-मनोरंजक कथाएँ निर्देशक के लिए लोक-शास्त्रीय, अतिकल्पना (फैंटेसी) तथा एक्सट्रेंज रंग-शैलियों और यथार्थ-वादी अभिनय-पद्धति के साथ शैलीबद्ध अभिनय के कल्पनापूर्ण अभिनव प्रयोग की छूट देती हैं। इस प्रस्तुति में निर्देशक शाह ने आलेख में निहित सभी सम्भावनाओं का दोहन करके इन सभी रंगतत्वों का रोचक और सार्थक उपयोग करने का प्रयास किया।

बुलबुल सराय का प्रचण्ड सेन निरंकुशता और साम्राज्यवाद का प्रतीक है जो देश की सुरक्षा और स्वतन्त्रता के नाम पर प्रजा में प्रलयकालीन परिस्थितियों का भय संचार करके भारी सेना एकत्र कर लेता है तथा अपनी निजी सत्ता, शक्ति निहित व्यक्तिगत स्वार्थों की रक्षा के लिए उसका इस्तेमाल करता है। प्रलयकालीन स्थिति स्पष्टतः यहाँ आपात्कालीन स्थिति की पर्याय है। प्रलय काल का यह सर्वव्यापी और सर्वशक्ति भय सामान्य-जन को उसके विशिष्ट व्यक्तित्व और जीवन के व्यापक एवं मूल्यवान सन्दर्भों से काटकर उसे आत्म-सीमित, कायर तथा नाम-वहचान हीन 'क', 'ख', 'आ', 'ई' इत्यादि बना देता

है। निर्देशक ने डरे हुए चेहरों तथा फटी हुई आँखों वाले घुटे-दबे संत्रस्त लोगों को यातना को 'त्राहिमाम्-त्राहिमाम्' के समवेत स्वर एवं टुच्ची खुदगर्जी को 'स्वार्यों कहीं के' की वैविध्यपूर्ण पुनरावृत्ति के माध्यम से नाटक के आरम्भ में ही भली-भाँति रेखांकित कर दिया। यहाँ मटमले काने वस्त्रों, भूरी-कटथई सी पृष्ठभूमि तथा लास प्रकाश का प्रयोग अत्यन्त प्रभावोत्पादक सिद्ध हुआ। यहाँ पात्रों की मुद्राएँ, गतियाँ तथा संयोजन दर्शनीय थे। आत्मरक्षा के लिए सराय में ठुंसे हुए असहाय, असमर्थ और भयभीत पात्रों—क, ख, आ, ई, मुक्क तथा बूढ़ी औरत—के उद्दिप्त जीवन में नवीन चेतना का संचार करने तथा शुद्ध मनोरंजन को जीवन की कटु वास्तविकताओं से जोड़ने में नट-नटी एक महत्वपूर्ण भूमिका निभाते हैं। इस प्रस्तुति में रमेश कपूर तथा गीता शर्मा ने नृत्य, गान, गति, मुद्रा और संवाद-लय के अद्भुत संयम तथा निरायास, स्वाभाविक, और निर्दोष अभिनय से तिसन्देह इन पात्रों को जीवन्त कर दिखाया। 'ख' की विविध भूमिकाओं में ज्ञानेश मिश्रा ने भी पूरा न्याय किया तथा दर्शन सहेल, अखिलेश खन्ना, शबी मुहम्मद और रेणु वर्मा भी सामान्यतः ठीक ही रहे परन्तु नीरु भार्गव की तीखी आवाज तथा मुहम्मद अय्यूब द्वारा कुछ गब्दों के भ्रष्ट उच्चारण के कारण संस्कारी दर्शक के मन को कहीं-कहीं ठेस लगी। आपात्काल को प्रलयकाल बनाकर तथा लास बुझकड़ जैसे स्वनिर्मित पात्र के माध्यम से नाटक के बिखरे हुए विचार सूत्रों को जोड़कर निर्देशक ने समझदारी का परिचय दिया। लास बुझकड़ दैनिक जीवन के सामान्य साधारण प्रसंगों को गहुरा दार्शनिक वैचारिक स्तर प्रदान करके नाटक को एक नया आयाम देता है परन्तु संक्षिप्त और स्थिर चरित्र वाले इस पात्र को आद्यन्त मंचाग्र पर बनाए रखना अभिनेता और दर्शक दोनों के लिए ही काफी भारी पड़ा। शैलीबद्ध अभिनय शाह की अपनी विशेषता है और सम्भवतः इसीलिए कठपुतली शैली का न्याय-दृश्य साधक एवं गम्भीर व्यंग्य के साथ-साथ नैन-रंजक और मनोरंजक भी सिद्ध हुआ। विन्दु की प्रकाश-व्यवस्था तथा सुरेश के मुखांश अस्तरदार थे। कुल्दीप लाम्बा का संगीत सघुर और सरस था परन्तु "मेरा मन मोह लिया" जैसे दो-एक गीतों को छोड़कर गायक उसका पूर्ण लाभ नहीं उठा सके। नाट्यालोचकों की कटु आलोचना का प्रमंग भी आरोपित और लम्बा होने के कारण असंगत ही प्रतीत हुआ।

राजस्थानी लोक-नाट्य तत्वों पर आधारित बसबुल सराय एक विशिष्ट नाटक है। यह रंगकर्मी, दर्शक और समीक्षक—सभी से एक विशिष्ट समझ, अनुसामन और आगच्छता की मांग करता है। इसका एक विशिष्ट मुहावरा और नया व्याकरण है। परम्परागत प्राध्यापकीय 'तत्त्व-चिन्तन' के खिलाफ नाटककार यहाँ कृत्रिम प्रभावशाली नाट्य-विम्बों, समसामयिक संदर्भों, साधक सकेतों तथा विशिष्ट मानसिकताओं के माध्यम से एक जीवन्त, उत्तेजक और प्रामाणिक नाट्यानुभव देने का प्रयत्न करता है।

जुलूस

दिल्ली के विभिन्न भागों में पिछले लगभग चार महीनों से वादल सरकार के बहुचर्चित नुक्कड़ नाटक मिछिल के यामा अग्रवास द्वारा किए गए हिन्दी रूपान्तर जुलूस को 'प्रयोग' की ओर से एम० के० रैना के निर्देशन में लगातार प्रस्तुत किया जा रहा है। बिना किसी विज्ञापन, तामझाम, प्रेक्षागृह, अनुदान, महायता या टिकिट-बिक्री के आम आदमी का यह नाटक आम आदमी के बीच बड़े अनौपचारिक और आत्मीय ढंग से दिल्ली के पाकों, नुक्कड़ों, चौराहों, मैदानों, स्कूलों, कालेजों, संस्थानों और गली-कूचों में सभी वर्ग के दर्शकों को अपने सहज-सरल रूप और उत्तेजक-सीखे कथ्य से निरंतर प्रभावित कर रहा है।

यहाँ इस बात की खोज बेमानी है कि विदेशों में 'स्ट्रीट प्ले' कब और कैसे शुरू हुए तथा स्वयं बादल सरकार प्रोतोवस्की, रिचर्ड शेखरम या जूलियन बेक से कितने और किस रूप में प्रभावित हुए हैं। जहाँ तक दिल्ली के हिन्दी रंगमंच का प्रश्न है— जुलूस निस्संदेह एक अभूतपूर्व और अनूठा रंग-प्रयोग है।

नाटककार की कल्पना के अनुरूप ही निर्देशक ने इसकी प्रस्तुति में संश्लिष्ट-रंगमंच के उपकरणों (विशिष्ट-मंच, चित्रकला, स्थापत्य, कला, माइक, प्रकाश-व्यवस्था इत्यादि) का पूर्णतः बहिष्कार कर रंगमंच के मूल तर्क और उसके सही व्याकरण को तलाशने का महत्वपूर्ण प्रयत्न किया है। अभिनेता की देह और वाणी के बहुविध नाटकीय उपयोग तथा कलाकारों और दर्शकों के सीधे सम्बन्ध एवं सार्थक संवाद से अपेक्षित प्रभाव उत्पन्न किया गया है।

नाटक का बुनियादी सरोकार, आम आदमी को उसके लाभ और कल्याण के नाम पर इस्तेमाल करने वाले विभिन्न प्रकार के बादों, सिद्धान्तों, सम्प्रदायों, नारों, विश्वासों और जुलूसों के पङ्क्तियों का पर्दाफाश कर उसे जागरूक और सचेत बनाना है। इसके लिए नाटककार अपने समकालीन जीवन और जगत की क्रूरता, अमानवीयता, स्वार्थपरता और व्यापक मूल्याघात के भयावह चित्र हमारे सामने प्रस्तुत करता है। वह राजनीतिक सामाजिक, तथा धार्मिक अत्याचार, हिंसा, शोषण और अन्याय के समक्ष आम आदमी की नपुंसक उदासीनता एवं खामोशी की विडम्बनापूर्ण त्रासदी को रेखांकित करके जन-सामान्य की जड़ता को तोड़ने का सार्थक प्रयत्न करता है। हर वक्त, सरैयाम खून हो रहा है और सत्ता की यथास्थितिवादी नीतियों का प्रतीक सिपाही आँखें बंद करके 'सब ठीक है' के नारे लगाकर हत्या, लूटपाट और अव्यवस्था के कोड पर शान्ति, सुरक्षा तथा व्यवस्था का आकर्षक पर्दा डाल रहा है। लाशों के ढेर के पास से कोई निर्विकार, निर्द्वन्द्व और प्रसन्न चित्त गाता हुआ चला जा रहा है— "सारे जहाँ से इच्छा, हिन्दोस्ताँ हमारा..." और हम यानी आम आदमी चुप बैठे यह तमाशा देख रहे हैं। मगर यह सब कब तक? नाटककार की प्रतिबद्धता

किसी पार्टी या गुट से नहीं है। वह समान रूप से सबको उधेड़ता है और आम आदमी के खिलाफ उनकी साजिश को नंगा करता है। उसकी सामाजिक जागरूकता और मानव-भविष्य के प्रति आस्था में संदेह नहीं किया जा सकता। यह किसी प्रकार की अंधता नहीं बल्कि सभी प्रकार की अंधता के खिलाफ एक जबरदस्त आन्दोलन है। नाटक के अन्त में आम आदमी द्वारा स्वयं रास्ता तलाशने का संकेत अत्यन्त महत्वपूर्ण है।

संरचना-शिल्प की दृष्टि से जुलूस कुछ तीव्र-नाटकीय घटनाओं का एक ऐसा कोलाज है जो चेतना-प्रवाह की तरह तरल, लचीला और असंगत प्रतीत होने के बावजूद कहीं बहुत भीतर से एक नये व्याकरण और रंग-अनुशासन से संयोजित है। गोलाकार त्वरित गतियाँ, मुखर मुद्राएँ, चौमुखी संयोजन, चीखते हुए संवाद, गाने, भजन-कीर्तन और 'राम नाम सत्य हैं' के साथ-साथ हँसती-कचोटती पैरोडियो, क्रियाकलापों तथा संवादों के सामंजस्यपूर्ण अथवा वैपन्मपूर्ण विविध संयोजनों से उद्भूत अद्भुत नाट्य-प्रभाव इस प्रस्तुति की कुछ महत्वपूर्ण विशेषताएँ हैं।

दिल्ली रंग-जगत के लिए अपेक्षाकृत कम चर्चित नाम होने के बावजूद बूढ़े और कोतवाल के रूप में विवेक तथा आदिल और मुन्ना एवं गुरुदेव की भूमिकाओं में हबीब और वेद प्रकाश अपनी अलग पहचान बनाते हैं।

नाटक और रंगमंच से भागकर अपने-अपने घरों या सिनेमा-हालों में जा बैठने वाले दर्शक से अपना पुनर्सम्बन्ध स्थापित करने के लिए स्वयं नाटक को उनके पास जाना होगा और इस ऐतिहासिक कार्य में निस्संदेह जुलूस जैसे नाटकों की निश्चित और महत्वपूर्ण भूमिका होगी।

६ फादर

राजधानी के उत्साही युवा रंगकर्मीयों की सक्रिय नाट्य-संस्था 'रुचिका' ने अपने लगभग पाँच वर्षों के आरम्भिक जीवन में ही भारतीय और विदेशी भाषाओं के अधिकांश महत्वपूर्ण नाटक अंग्रेजी-हिन्दी में सफलतापूर्वक प्रस्तुत करके अपने आप में एक कीर्तिमान स्थापित किया है। पिछले दिनों 'रुचिका वीक एण्ड थ्येटर' के अन्तर्गत स्ट्रिडबर्ग के सुप्रसिद्ध नाटक ६ फादर को हिन्दु-स्तानी में देखना एक जीवंत अनुभव था। मोहन महर्षि द्वारा अनूदित इस नाटक के निर्देशक थे—फैजल अल्काजी। मानवीय दुर्बलताओं, विदम्बनाओं और नबर्ताओं के नग्न-नाटकीय चित्रण, स्त्री-पुरुष सम्बन्धों के घूरताजन्म नारकीय मनोयुद्ध, चेतन-अवचेतन द्वन्द्व के सूक्ष्म-गहन विदलेपण और बदलते हुए मूल्यों की टकराहट के प्रभावपूर्ण प्रस्तुतीकरण की दृष्टि से १९८७ का यह नाटक आज भी उतना ही प्रासंगिक, यथार्थ और जीवंत प्रतीत होता है। पति-पत्नी सम्बन्धों के लगातार असह्य होते जाने की इस तनावपूर्ण त्रासद

नाट्य-कथा को नाटककार ने अत्यन्त रोचकता और मनोवैज्ञानिक प्रामाणिकता से प्रस्तुत किया है। पारस्परिक अविश्वास और गलतफहमी के शिकार कैप्टन एडोल्फ तथा उसकी पत्नी लौरा, बेटी बर्था की कसौटी पर अपने-अपने अधिकार, बल और अहंकार के शक्ति-परीक्षण में कुछ ऐसी आत्महता परिस्थितियों का निर्माण कर बैठते हैं जिनके चंगुल में फँसकर वे व्यक्तिगत एवं पारिवारिक विनाश के उस बिन्दु तक जा पहुँचते हैं, जहाँ क्रूरता आनंद का पर्याय बन जाती है और जहाँ से पीछे लौटना सम्भव नहीं होता। कुछ गुप्त मनोवैज्ञानिक कारणों और नितान्त व्यक्तिगत स्वार्थों से परिचालित पत्नी पति को अन्ततः पागलपन की हद तक खींच ले जाती है। बल्वियत का उलझा हुआ नाजूक सवाल पति को इस निष्कर्ष पर लाता है कि, 'ओलाद सिर्फ औरत के होती है, मर्द तो बेओलाद ही मरता है। नाटककार स्ट्रिडबर्ग का मूल सरोकार कैप्टन के पागल हो जाने या उसके मर जाने से नहीं है बल्कि उन कारणों और परिस्थितियों की तलाश से है जो उसे जबरदस्ती उस परिणति तक ढकेल ले जाती हैं।

स्त्री-पुरुष सम्बन्धों की इस अनिवार्य त्रासद नियति के लिए निर्देशक पति-पत्नी में से किसी एक को जिम्मेदार नहीं मानता, बल्कि उनके बीच की उन परिस्थितियों को रेखांकित करना चाहता है, जो उनके विनाश के लिए मूलतः उत्तरदायी है। परन्तु निर्देशक की इच्छा और कोशिश के बावजूद प्रस्तुति में संघर्ष, विघटन और विनाश की पूरी जिम्मेदारी औरत की ही दिखाई देती है। अनेक दृष्टियों से यह नाटक मोहन राकेश के आधे-अधूरे के बहुत नजदीक लगता है।

कैप्टन एडोल्फ की भूमिका में आलोक नाथ ने पति की छटपटाहट, झुझलाहट, पीडा, निरीहता और बेचैनी के साथ-साथ प्रेमी-पुरुष के अधिकार-पूर्ण दम्भ और मर्मांतक द्वन्द्व को अत्यन्त संवेदनशीलता तथा जीवन्तता से प्रस्तुत किया। शुतुरमुर्ग, सखाराम बाईंडर तथा ब फाबर की जटिल एवं वैविध्यपूर्ण भूमिकाओं को अद्भुत आत्मविश्वास और पूर्ण सफलता से अभिनीत करके आलोक नाथ ने इस वर्ण के श्रेष्ठ अभिनेताओं में अपना महत्वपूर्ण स्थान बना लिया है। एक चालबाज और कुशल शिकारी की तरह पति को अपने शिकंजे में जकड़ती और निरीह शिकार को छटपटाते देख आनन्दित होती पत्नी लौरा के रूप में तोना चावला का अभिनय भी कम प्रभावपूर्ण नहीं था। प्रतिशोध भरी उनकी बड़ी-बड़ी खूंखार आँखें और अपने को बेगुनाह सिद्ध करती उनकी चालाक भासूमियत भरी मुख-मुद्राएँ एक प्रतिभा-सम्पन्न अभिनेत्री के रूप में मोना के अभिनय-जीवन का एक नया आयाम उद्घाटित करती हैं। मोहान के रूप में केशव आनन्द तथा डा० ओस्टरमार्क के रूप में उमेश फाल्फेर ने भी अपने-अपने चरित्रों से पूरा न्याय किया। डरी हुई, फुण्ठित तथा द्विविधा-

ग्रस्त बेटी की भूमिका में नीति आनंद और कैप्टन से बेटे सा प्यार करती परन्तु परिस्थितियों से विवश मारग्रेट के रूप में अंजली आनंद ने भी दो एक स्थानों को छोड़कर स्तरीय अभिनय का प्रदर्शन किया। पवन मल्होत्रा का यथार्थवादी दृश्य-बंध और मोना चावला का संगत वस्त्र-विन्यास नाटक के देश-काल तथा परिवेश को साकार करने में पूर्णतः समर्थ था। सुनील अरोरा की कल्पनापूर्ण प्रकाश-व्यवस्था तथा दीपक गिडवानी की स्थितियों, मनः स्थितियों को गहराती संगीत-योजना ने भी नाटक के समग्र-प्रभाव को सघन करने में महत्वपूर्ण योगदान दिया। कुल मिलाकर यह एक सुख्यवस्थित, कलात्मक और उत्तेजक प्रस्तुति थी।

बेगम का तर्किया

आदमी फिर क्यों करता है? दुनियां में अमीर कौन है? कंगाल कौन है? दोस्त क्या है? शीरत क्या है? जिज्ञासु क्रतारशाह द्वारा बाबा दरियाशाह से पूछे गए इन महत्वपूर्ण प्रश्नों का नाटकीय उत्तर है—बेगम का तर्किया।

राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय के रंगरत वर्ग की ओर से प्रस्तुत पंडित आनंद कुमार के उपन्यास बेगम का तर्किया का नाट्य रूपान्तर और निर्देशन बीएजक, बिच्छू तथा शेर अफगन के ख्याति-प्राप्त युवा निर्देशक रंजीत कपूर ने किया। नाटक का घटनास्थल उत्तर-प्रदेश और हरियाणा का एक सीमावर्ती गाँव बगदाद है। मुसलमान राजमिस्त्रियों के इस गाँव को मीरा के माध्यम से तवायफ रौनक बेगम 'रौनकाबाद' बनाने की असफल कोशिश करती है। उसकी तमाम आक्रामक और अन्यायी शक्तियों के विरुद्ध अकेले और कमजोर मगर ईमानदार, सच्चे, निरछल एवं आस्थावान 'पीरा' की लड़ाई प्रकारान्तर से मानव-सम्भता के लम्बे इतिहास तथा पश्चिमी और भारतीय (भौतिक बनाम आध्यात्मिक) जीवन-मूल्यों के अनन्त संघर्ष की प्रतीकात्मक कथा बन जाती है। बाबा दरियाशाह ने सांसारिक और सामाजिक दायित्वों से अलग होकर जिस जीवन-सत्य को पाया है पीरा उसे उन्हीं में रहकर और उनसे निरन्तर जुधते हुए उपलब्ध कर रहा है। उसने निष्काम कर्म तथा 'अमानत में ख्यात' जैसे सिद्धान्त या सूक्ति-वाक्य नहीं पढ़े-सुने, लेकिन इनका सार-तत्व उसने अपने जीवन में सहन और स्वामाविक ढंग से आत्मसात कर लिया है—इसलिए यदि एक की नजर में वह पागल है तो दूसरे की निगाह में महात्मा की तरह।

उपन्यास के मूल अन्त के विरुद्ध जाकर निर्देशक ने नाटक के अंत की कुछ-कुछ वामपंथी रंग देने की कोशिश की है—'कामू के मुद्दाफिजों' पर अंगरेज बुरा हो जाए तो मजलूमों को खम ठोक देने चाहिए—इस विषय में पृष्ठ पर निर्देशक ने बताया कि "मैं किसी पार्टी को बिल्कुल नहीं लगाता। मुझे आदमी और उसकी सामूहिक ताकत पर अटूट विश्वास है। उपन्यास

चामत्कारिक तथा मैलोट्रैमेटिक अंत मुझे पसंद नहीं आया। फिर भी, नाटक का वर्तमान अंत लेखक की पूर्ण सहमति से ही रखा गया है। कथानक का मिजाज लोक-कथात्मक या परिकथात्मक-सा है और उस दृष्टि से भी यह सुलभ अंत संगत है।"

नाटक के परिवेश और पात्रों के अनुरूप प्रस्तुति में भी देहाती अनगढ़ता या सहजता है। संवादों की (उर्दू) भाषा में बोली और बोलने के अंदाज से आश्चर्यजनक वैविध्य और प्रभाव पैदा किया गया है। निर्देशक ने रंगमंच के महाकाव्यात्मक आयाम को उपलब्ध किया है और 'मिथदूत' के मुक्ताकाशी विराट मंच के आठ से भी अधिक अभिनय-क्षेत्रों का नाटकीय उपयोग करके लम्बे उपन्यास के अधिकांश प्रसंगों को प्रदर्शित करने में सफलता प्राप्त की है। इसमें कोरस का सहयोग भी कम महत्वपूर्ण नहीं है। विद्यालय के प्रशिक्षित, कुशल और अनुभवी कलाकारों का जीवन्त अभिनय प्रस्तुति की एक अत्यन्त महत्वपूर्ण विशेषता है। यूँ तो रौनक बेगम के रूप में उत्तरा भावकर तथा मीरा, बुन्दू, अल्ला बंदे, सबरंग तथा सरफू के रूप में क्रमशः विजय कश्यप, राम गोपाल बजाज, सुधीर कुलकर्णी, रघुवीर यादव तथा चन्द्रशेखर वैष्णवी इत्यादि सभी अभिनेताओं ने प्रभावित किया, परन्तु दुनियादारी का मजाक उड़ाती अपनी निश्छल हँसी, देह की त्रिकोणात्मक भंगिमा, हाथों तथा चेहरे की विशिष्ट मुद्राओं और सापरवाह पगलाई सी चाल के कारण पीरा के रूप में के० के० रैना ने अभूतपूर्व अभिनय किया। अपने कोमल और कठोर-चरित्र-रूपों तथा हरियाणवी अंदाज में बोले गए उर्दू संवादों के बल पर मधु मातली मेहता ने अमीना को नाटक का सर्वाधिक विश्वसनीय चरित्र बना दिया। इसी प्रकार स्थित-प्रज्ञ तथा निर्द्वन्द्व मलंग बाबा दरियाशाह की सपाट भूमिका को राजेश विवेक ने अपनी अभिनय-प्रतिभा के स्पर्श से नाटकीय और जीवन्त कर दिखाया। 'क्यू' और 'टाइमिंग' की दृष्टि से सुधीर तथा रघुवीर की जोड़ी विशेष उल्लेखनीय रही। जी० एन० दासगुप्ता एवं जी० एस० मराठे की प्रकाश-योजना कल्पनापूर्ण थी तथा नीलम, शर्मा की संगीत-परिकल्पना प्रभावोत्पादक।

निर्देशन, अभिनय और तकनीकी दृष्टि से अत्यन्त श्रेष्ठ और लोकप्रिय प्रस्तुति होने के बावजूद उपन्यास और नाटक के माध्यम-गत अंतर (विशेषतः विस्तार तथा एकाग्रता), अन्तर्द्वन्द्व हीन वर्ग पात्रों के एकाग्रामी फिल्मी चरित्रांकन, नाटक के मूल स्वर और अंत की संगति तथा समकालीन यथार्थ के संदर्भ में प्रस्तुत मूल्यों की प्रासंगिकता जैसे प्रश्न भी कम महत्वपूर्ण और उपेक्षणीय नहीं हैं।

रंग साक्षात्कार

तुम मुलातिब भी हो, करीब भी हो,
तुमको देखूँ या तुमसे बात कहूँ ।

□ किराक

रंग-साक्षात्कार

क

नाटककार लाल से सम्वाद : पूर्वाम्नास से पटाक्षेप तक

नाटककार, निर्देशक, अभिनेता, समीक्षक, उपन्यासकार, कहानीकार, जीवनी-लेखक वगैरह-वगैरह के विविध रूपों को यदि आप एक ही व्यक्ति में देखना चाहें तो अन्ततः आपकी भेंट जिस व्यक्तित्व से होगी, उसका नाम निश्चय ही डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल होगा। और एक मित्र की तरह आपको राय दूँ, उनके 'लेटैस्ट' नाटक को लेकर कभी किसी में शर्त मत लगाइएगा—चाहे आप स्वयं को नाटक का जागरूक पाठक या उनका अत्यन्त अन्तरंग और निकट का व्यक्ति ही क्यों न मानते हों। क्योंकि निर्णय के लिए जब तक आप डॉ० लाल के पास पहुँचेंगे, तब तक निश्चय ही वह कोई न कोई नया नाटक लिख चुके होंगे, और आप शर्त हार जायेंगे। मुझे याद है एक बार 'इतना ज्यादा लिखने का कारण' पूछने पर उन्होंने कहा था, "मुझसे देश का दारिद्र्य नहीं देखा जाता। सम्भव होता तो अनाज भी उगाता अन्न की कमी दूर करने के लिए; परन्तु वह मेरा स्वधर्म नहीं है। इसलिए नाटक और रंगमंच की दरिद्रता दूर करने की भरसक कोशिश कर रहा हूँ। इसीलिए जब कोई रंगकर्मी मेरे पास सहायता मागने आता है तो मैं उसे खाली हाथ नहीं लौटा पाता। मुझे लगता है यह भी मेरी ही लड़ाई का योद्धा है तो एक तीर मैं उसे भी धमा देता हूँ।" एक मजदूर की तरह सुबह से रात तक काम करता हूँ मैं।" और उस समय उनकी आँखों में विवशताजन्य कष्टता की तरलता और चेहरे पर अटूट संकल्प की दृढ़ता थी।

हिन्दी नाटक और रंगमंच के प्रति पूर्णतः समर्पित इस व्यक्ति से मिलने के लिए जब मैं रवीन्द्र भवन पहुँचा तो वह बाहर लॉन पर बैठे हुए दाढ़ी-मूछ वाले हृष्टपुष्ट अभिनेता राजेश-विवेक को व्यक्तिगत की 'बह' बनाकर

स्वयं 'मैं' बने नाटक के पूर्वाभ्यास में ध्यस्त थे। औपचारिक-सी दुआ-सलाम के बाद जब तक मैं बातचीत के लिए अपनी फाइल खोलूँ, तब तक करीब करीब छः-सात रंगकर्मी वहाँ और एकत्र हो गये और मुझे उनकी उपस्थिति एवं पारस्परिक हंसी-मजाक के बीच में ही ये 'इन्टरव्यू' लेना पड़ा। इस अनौपचारिक, हल्के-फुल्के और खुले वातावरण में मैंने डॉ० साल से अपना पहला प्रश्न किया, "आपने नाटक के प्रति लगाव कब और कैसे पैदा हुआ?" तो वह हँस पड़े और बोले "अरे भाई, ये तो बड़ा कठिन सा प्रश्न पूछ लिया आपने।" इससे पहले कि मैं "क्यों?" कहूँ उन्होंने स्वयं ही कहा, "इसलिए कि कोई दिन, महीना या मनु याद नहीं कर सकता। जब से होश सभाता तभी से अपने गांव की राम-लीला और रासलीला में मैं भाग लेने लगा था। बचपन यही सब देखने-करने और कुस्ती लड़ने, लाठी चलाने, कबड्डी खेलने, तैरने और भँस चराने में ही बीता। जब भी कोई रामलीला पार्टी गांव से वापस जाने को होती थी तो मन बहुत उदास हो जाता था। अक्सर मैं उनके पीछे-पीछे दूर तक चला जाता परन्तु अन्ततः घर लौटना पड़ता था। इन लीलाओं के बाद 'नाटक' से मेरा पहला परिचय हाई स्कूल के दिनों में हुआ। हमारे एक प्रिन्सीपल हुआ करते थे—श्री बी० एन० चन्द्रवर्ती। बड़ा शौक था उन्हें नाटक का। जन्माष्टमी के अवसर पर किसी पौराणिक नाटक का निर्देशन उन्होंने किया था—अपनी लड़कियों के साथ मुझे भी उन्होंने एक रोल दिया था—'दुर्योधन' का।

इसके बाद इलाहाबाद आया। नाटक पढ़ना शुरू किया। उन दिनों डॉ० रामकुमार वर्मा और उपेन्द्रनाथ अग्रक के नाटकों की धूम थी। मैंने जब ये नाटक पढ़े तो सिर पीट लिया। सोचा—इनमें 'नाटक' कहाँ है? इनमें तो सिर्फ बोलना ही बोलना है, करना क्या है? बड़ी निराशा होती थी उन दिनों वे सब नाटक पढ़कर। तभी सुना बंगाल में कोई शम्भू मित्रा हैं और बम्बई में एक अल्काजी साहब हैं जो बड़ा अच्छा नाटक करते हैं। बस उनका काम देखने की धुन सवार हो गई। बिना टिकट कतकत्ता जा पहुँचा। उन दिनों 'न्यू एम्पायर' में टैगोर लिखित शम्भू मित्रा का प्रसिद्ध प्रदर्शन 'रक्त करबी' चल रहा था। हावड़ा ब्रिज से पैदल चलते-चलते पूछ-पाछ कर जैसे-तैसे हाल में पहुँचा तो 'हाउस फुल'। वहाँ भी जबरदस्ती बिना टिकट ही घुसना पड़ा। उस प्रदर्शन से मैं सचमुच बहुत प्रभावित हुआ। दूसरे दिन शम्भू मित्रा के घर जा पहुँचा। वह बड़े भारी 'स्नॉब' लगे। नाटक समझने की बात कही तो उन्होंने मुझे स्टैन्सेव्स्की की किताब भाई लाइफ इन आर्ट्स पढ़ने की सलाह दी जिसकी प्रति आज भी मेरे पास मौजूद है। बस इसी तरह बिना टिकट बम्बई के जय-हिन्द कालेज में अल्काजी का 'इंडियन रैक्स' देखा। नया अनुभव पाकर खुशी-खुशी वापस लौटा, तो पता चला कालेज से नाम ही कट गया है। बड़ी मुश्किल में तो दाखिला मिला था, उस पर यह आफत! खैर, वर्मा जी के सामने पेशी

हुई, बोले, 'मुना है तुम्हें नाटक-बाटक का बड़ा शौक है ! तो हमारा नाटक करो।' तब तक मैं 'हिस्ट्रियानिक सेंसिबिलिटी' के बारे में पढ़-समझ चुका था।"

हाँ० ताल धपनी री में बोलते चले जा रहे हैं, जैसे वे अतीत के दृश्य अभी भी उनकी आँखों के सामने घटित हो रहे हों—मैं लिखना छोड़ कर उनकी मुछ-मुट्राएँ देखने लगता हूँ कि अचानक एक गहरी सांस लेकर वह कहते हैं, "मो भई, नाटक तो मेरे रक्त में ही है।" मैं भी एक प्रकार से चौंक कर पूछ बैठता हूँ, "हां, वह तो ठीक है, परन्तु आपने नाटक लिखना कब शुरू किया?" वह फिर अतीत की ओर लौटते हुए कहने लगे, "बस यूँ समझो कि तत्कालीन नाटकों (?) की प्रतिक्रिया या विरोध में ही ये शुरुआत हुई।" उस घटना के समय उस समय के नाटककारों ने 'घमंडी सड़का' कहकर मेरी बातों को मजाक में उड़ा देना चाहा था। सायियों ने उकसाया, "तुम सही नाटक लिखकर उनकी बातों का उत्तर दो।" और सचमुच मैंने एक एकाकी लिख डाला—मेरा पहला नाटक—ताजमहल के आसू ! मजा ये कि तब तक न आगरा देखा था, न ताजमहल। यूनिवर्सिटी मैगजीन में वह छप भी गया और मनवोपेक्षण के अवसर पर मेला भी गया। वाइम चांसलर, चीफ मिनिस्टर, गवर्नर के साथ बैठ कर उसे देखा और अपने फटे हाल में ही उनके साथ चाय भी पी। सम्मान और प्रोत्साहन पाकर भादा कैबडस लिखा—एक नये प्रकार का नाटक—और उसमें डुगडुगी हाथ में लेकर स्वयं मुघीर की भूमिका भी की। अब तब में ये डुगडुगी लगातार बज ही रही है।"

'ये तो हुई प्रतिप्रिया की बात, अब आप यह बताइए कि विदेशी या भारतीय नाटककारों में से कौन-कौन आपको प्रिय लगते हैं और क्यों?' मेरा ये प्रश्न डॉ० ताल को कोई खास अच्छा नहीं लगा, (हालांकि मैंने 'प्रभावित' होने की बात नहीं पूछी थी) तब भी उन्होंने आगे मन से उत्तर देते हुए कहा, "शैवगियर—बड़ा हरामी नाटककार था। ये किसी को प्रभावित नहीं करता, बल्कि अपने पास में दूर घगाता है। कहता है—यहां मैं हूँ, मेरा देश है—तुम मेरी नज़र नहीं कर सकते—अपने पास जाओ—अपनों को जानो और नियो। लगभग पूरी हान घेरन का है।" "कैसे?" के उत्तर में ताल बोले, "यह पश्चिमी नहीं है, बिन्तुन भारतीय है, इसलिए। इसके नाटकों को पढ़कर लगता है—नाटक जितना बड़ा 'कार्य' है। यह बड़ा तेजस्वी लेखक है जो अपने पात्री तक को मोह-मुरब्ब बना देता है मर कर देखो; गंतीतियो देखो—आपनोंकी महीन बाटता है। टैनिमी रिलियम्स बर्षरह चढ़े खानाक नाटक-कार है—बने हुए—।" वह चुप हुए तो मैंने दोहराया, "और भारतीय?" वह चौंके हुए बोले, "भारतीय? भारतीय में टैगोर और तेंदुलकर। बादन मरतार का बेजबन पगला छोड़ा।" वह फिर चुप हो गए थे। मैं विषय बदलकर फिर

सीधे डॉ० लाल के लेखन पर आया, 'आपने लगभग सभी नाटकों में मियक, इतिहास, लोक-कथा या अतीत के किसी प्रसंग-संदर्भ का आश्रय अवश्य लिया है—ऐसा क्यों ? क्या इससे वर्तमान के चित्रण में कोई कसर या कमी नहीं रह जाती ?' डॉ० लाल सहज होकर कहने लगे, "ये सवाल दरअसल पूरा सही नहीं है। मैंने दोनों प्रकार के नाटक लिखे हैं। आरम्भ से ही मेरे लेखन की दो धाराएं रही हैं। मैं वास्तव में दो घरातलों का व्यक्ति भी हूं और लेखक भी। एक घरातल है : गांव के सस्कारों का—मन का, और दूसरा घरातल है शहर से अजित बौद्धिकता का। इसीलिए मेरे नाटकों में 'फॉर्म' भी दो तरह के हैं। एक है—मावा कंठस, मि० अभिमन्यु, शम्शुल्ला बोवाना, करपयू—इनकी चरम सीमा है व्यक्तित्व। दूसरी धारा है—ग्रन्था कुमारी, रक्त कमल, कलकी, सूर्यमुख इत्यादि में।

मेरे ये दोनों घरातल जहां मिलकर एक हो गए हैं, जहां मेरा बौद्धिक अकुश छूट गया है वही मेरी श्रेष्ठ रचना हुई है जैसे—सूर्यमुख, व्यक्तित्व, एक सत्य हरिश्चन्द्र, और संस्कार ध्वज में। व्यक्तित्व में आकर मैं 'रिलैक्स्ड' हो गया हूं—बुद्धि में छूट गया हूँ। यहां मैंने 'मैं' के साथ खिलवाड़ किया है और प्याज के छिलके की तरह उसे परत-दर-परत तंगा किया है। देखा है और दिखाया है। ये परतें उतारकर दिखाना आवश्यक है। पिछले प्रदर्शनों में इसे 'टैम्पो' या 'फैशन' के स्तर पर देखा गया है। निर्देशक वास्तव में इसके मत्प को स्वयं ही नहीं समझ पाए। इसलिए अब मैं इसे स्वयं कर रहा हूँ। वास्तविक नाटक तो खामोशी में है—इसे समझना होगा। मेरे ये नाटक न आधुनिक हैं और न प्राचीन—ये सीला नाटक हैं। मैंने एक लम्बी यात्रा के बाद ये रहस्य पाया है कि यहां का दर्शक मूलतः एक 'रिलैक्स्ड' प्राणी है। ये रहस्य मुझे संगीत की महफिलों से मिला है—अली अकबर खां, रवि-शंकर को खूब सुना है। इसी से इधर के मेरे नाटकों में संगीत एक विशेष तत्व के रूप में आया है। यहां का दर्शक भूगफली खाते हुए, आपस में बतियाते हुए देखना और सुनना चाहता है। वह साथ-साथ 'रिलीफ' चाहता है। मेरे 'सीला नाटकों' में यही है। यक्ष प्रदन, संस्कार ध्वज और सबरंग, मोहभंग इत्यादि इसी प्रकार के नाटक हैं। मैंने जिज्ञासा की, "परन्तु दिल्ली में गत वर्षों में वही नाटक अधिक पसन्द किए गए जो अन्तर्द्वन्द्व, तनाव और घुटन से भरे थे, ऐसा क्यों ?"

डॉ० लाल एकदम से उत्तेजित हो गए परन्तु तत्काल स्वयं को नियंत्रित करते हुए बोले, "दिल्ली का दर्शक एकदम झूठा और बनावटी और दोगला है। उसकी अपनी रुचि या संस्कार है ही नहीं। 'वास्तविक 'आडिअंस' तो कलकत्ता की है। एकदम असली और संस्कार-सम्पन्न। वहां देखो सारे बौद्धिक और तथाकथित आधुनिक थ्यटर पर ताला पड़ गया या नहीं ? अब कहाँ गए वादन

सरकार और दूसरे-तीसरे नाटककार ? परंपरागत जात्रा नाटक में दर्शक टूटा पड़ रहा है—टिकट नहीं मिलते । देखते जाओ हिन्दी में भी यही होगा ये आज के बड़े भारी महान नाटककार कहीं नहीं रहेंगे...।” मैंने बड़ी मुशियन से बीच में टोका, “और ये मिथक ?” वह उसी री में बोलते गए, “दर्शक के लिए । हमारे यहां का आदमी जोड़कर देखने का आदी है । किसी का परिचय पाने के लिए उसके आप-दादा के नाम और गांव का पता पूछता है । उसे उमकी जड़ों से जोड़कर पहचानता है । वह अतीत के माध्यम से वर्तमान को समझता है । इसलिए जो जितना पीछे जाएगा उतना ही वर्तमान को जानेगा । हमारा आज का दर्शक वर्तमान के सकट से भागकर अतीत में जाना चाहता है । ये आधुनिकता की तो हल्की-सी पत-भर है, फूंक मारो उड़ जाएगी और नीचे गहरे तक लोक-भंस्कार और रचियां भरी पड़ी हैं । वर्तमान की कितनी में फिगल न जाए लेखक इसलिए भी अतीत का सहारा नेता है । यूँ इतिहास या मिथक हमारे लिए कोई बीती हुई चीज नहीं है । वह तो हमारे वर्तमान में ही सतत विद्यमान है । मुझे तो लगता है ये युगों (मयुग, द्वापर, त्रेता, कलियुग) की बात भी महज कल्पना मात्र ही है । हमेशा वम कलियुग ही होता है । देखो...।” और डॉ० लाल छड़े हो गए दोनों पर एक साथ जोड़कर । “ये है अतीत—एकदम ठहरा हुआ—जड़ ।” फिर ‘उन्होंने एक पांव उठाया और कहा—‘ये है भविष्य—उठा हुआ पांव’ पांव को आगे धरती पर टिकाने हुए बोले, “और मैं बना वर्तमान । रचनाकार के लिए अतीत के बाद भविष्य आता है और तब वर्तमान । तीनों अलग कहां है ? अतीत से जुड़कर हमारा वर्तमान अधिक अभिमान हो उठता है—क्योंकि ‘वर्तमान’ एकायामी नहीं है ।” इससे पहले कि मैं पूछूं वह स्वयं ही स्पष्टीकरण के स्वर में बोल उठे, “यह अलग सवाल है कि हम लोग अपनी रचना में उसे कितना पा मके हैं ?”

“हिन्दी ही नहीं शायद समस्त भारतीय नाटककारों में आप अकेले लेखक हैं जिसने अपने हर नये नाटक के लिए एक नया फार्म तलाश किया है । यह अनवरत तलाश महज प्रयोग या नयेपन की ललक मात्र है अथवा इसके पीछे कोई गहरा और अधिक महत्वपूर्ण कारण छिपा है ?” मेरे इस घासे लम्बे सवाल का अपेक्षाकृत संक्षिप्त उत्तर देते हुए वह बोले, “भई, मैं तो सहज लेखक हूं । नये नाटक में कथ्य नया होता है तो फार्म पुराना कैसे जलेगा । फार्म को पहले से सोच-समझकर अभी तक मैंने कोई नाटक नहीं लिखा है । हर रचना हमेशा अभूतपूर्व होती है । मेरा कथ्य ही मुझे डिकटेट करता है कि उसे कैसा शिल्प चाहिए । अब यूँ समझो कि मेरा एक नया नाटक है गंगा माटी । उसे दो-तीन बार लिखा परन्तु बात बन ही नहीं रही थी । तभी अचानक समझ में आया कि नाटक को एक गलत फार्म में जबरदस्ती फिट करने की कोशिश करता रहा हूँ । बस उपयुक्त फार्म मिला नहीं कि नाटक

बना नहीं। अब इसका 'फार्म' ऐसा है कि हिन्दी ही क्या सारे संसार में इससे पहले वह कही नहीं आया होगा। इसमें 'मैंने...' और देर तक डॉ० लाल अपने नाटक के मुख्य पात्र (जो उनके अनुसार वह स्वयं ही है) और नाटक की शिल्पगत चारीकियों और नवीनताओं के विषय में विस्तार से बताते रहे। इसी बीच चाय आई और गपशप करते हुए पी ली गई। सर्दी बढ़ती जा रही थी।

डॉ० लाल की आँखों में अगले प्रश्न की जिज्ञासा देख कर मैंने तत्काल पूछा—“डॉक्टर साहब, आप नाटककार भी है और कथाकार भी। आपके ख्याल से नाट्य-भाषा और कथा-साहित्य की भाषा में मूल अन्तर क्या है?” अपनी पुरानी आदत के अनुसार उन्होंने रहस्यात्मक ढंग से कहा, “नाटक की कोई भाषा नहीं होती—नाटक नाटक होता है वस।” मैंने इस मूत्र की व्याख्या चाही तो बोले, “कथाकार सोचता है, याद करता है तब उसे ‘भाषा’ के माध्यम से लिखता है। नाटककार न सोचता है न याद करता है। वह ‘कार्य’ करता है। इसलिए नाटक की भाषा—नहीं—बल्कि कहना चाहिए—‘नाटक-भाषा’ लिबिंग, डाइनेमिक और इनफोर्मल होती है। जब कोई लेखक कथाकार या कवि का संस्कार लेकर नाटक लिखता है तो वह एक्टर के लिए अड़बड़ पैदा करता है। नाटक की भाषा पूरी तरह खोल होती है, इसके बावजूद उसमें ‘खोल’ होता है। खोल न हो तो अभिनेता उसमें घुसेगा कैसे? अभिनेता में भी खोल होता है, नहीं तो दर्शक उसमें कैसे घुसेगा? नाटक-भाषा उपस्थिति देती है। इसमें अभिनेता, निर्देशक, दर्शक के लिए पूरा स्थान रहता है।” मैंने टोका, “इस नई दृष्टि के बावजूद हमारी ‘नाट्य-भाषा’ का समुचित विकास क्यों नहीं हो पा रहा?” उन्होंने बलपूर्वक तत्काल कहा, “केवल नाट्य-भाषा ही क्या हमारी भाषा का ही विकास नहीं हो पा रहा—हो सकता भी नहीं। क्योंकि यहाँ का आदमी डरा हुआ है। अंग्रेजी उस पर आतंक की तरह छाई है। होश सभालते ही उसे व्याकरण के नियम और वर्तनी रटवाई जाती हैं। वह शब्द लिखने या बोलने से पहले दस बार सोचता है—गलत होने से भयभीत रहता है। जब तक भाषा मा के प्यार की तरह सहज, सरल, अनौपचारिक और निर्भय नहीं होती, तब तक उसका विकास सम्भव नहीं है। इसके विकास के लिए इसका गलत लिखा जाना जरूरी है। व्याकरण से मुक्ति ही भाषा की मौलिकता और प्रगति की पहली शर्त है।”

मेरा अगला प्रश्न था, “क्या आप अपने नाटक को तीव्र नाट्यानुभूति प्रदान करने वाले कला-रूप से हटकर किसी अन्य ‘उद्देश्य’ या ‘सन्देश’ का वाहक बनाना पसंद करते हैं?” उन्होंने तत्काल नकारात्मक उत्तर दिया, “नहीं, बिल्कुल नहीं। केवल रिलैक्स-जीवन की अभिव्यक्ति और तीव्र नाट्यानुभूति ही मेरा लक्ष्य है। यही मेरी उपलब्धि है—एक सत्य हरिश्चन्द्र देखिए।” मैंने फिर पूछा, “आजकल साहित्य में राजनीतिक विचारधाराओं के प्रति पूर्ण

प्रतिबद्धता का बड़ा बोलवाला है। क्या ब्रैख्त की तरह किसी सिद्धान्त या...।” उन्होंने टोकते हुए कहा, “नहीं, जीवन के अतिरिक्त मैं कहीं भी प्रतिबद्धता महसूस नहीं करता। किसी राजनैतिक विचारधारा के प्रति तो कतई नहीं।”

सांझ घिरने लगी थी, इसलिए मैंने जल्दी-जल्दी अगले सवाल किए, “आपके नाटकों के नये संस्करण उन्हीं पात्रों-प्रसंगों के बावजूद एक प्रकार से नये से नाटक ही होते हैं। इतने जल्दी और इतने ज्यादा परिवर्तन क्यों करते हैं आप ?” उन्होंने अध्यापक की तरह समझाते हुए उत्तर दिया, “इसके तीन प्रमुख कारण हैं—एक तो यह कि मेरे नाटक भिन्न-भिन्न जगहों पर सतत खेले जाते हैं। हर शहर और हर अंचल का अपना स्तर होता है। सीतापुर में कलकत्ता तक पहुंचते-पहुंचते स्थानीय स्तरों, रुचियों और अपेक्षाओं के अनुसार नाटक में स्वभावतः परिवर्तन होते रहते हैं। दूसरे, मैं मानता हूं कि लिखे जाने के बाद नाटक केवल मेरा नहीं रह जाता, वह समाज का और रंगकर्मियों का हो जाता है। उन्हें मैं कभी रोकता नहीं—जैसा चाहे प्रस्तुत करें, मैं प्रतिबध लगाने वाला कौन हूं ?

नाटक एक सामाजिक-प्रतीति है...कविता-कहानी की तरह यह व्यक्ति-परक नहीं होती। और परिवर्तन का तीसरा कारण यह है कि मैं अपने नाटक को नाटककार या आलोचक की तरह नहीं एक दर्शक की तरह देखता हू। उसकी आशा-आकांक्षा और अपेक्षा के अनुसार नाटक को परिवर्तित करता रहता हूं। मैं दर्शक का सहायक होना चाहता हू, उसे समझना चाहता हू। यही कारण है कि अब करप्पू के अन्तिम पांच पृष्ठों को एक-डेड पृष्ठ में कर दिया है और ‘मैं’ की व्याख्या के लिए व्यक्तिगत भाग दो लिखा है। यह परिवर्तन नाटक की सम्पूर्णता की प्रक्रिया मात्र है।”

मैंने अगला प्रश्न किया, “आप नाटककार, निर्देशक और अभिनेता एक साथ हैं। आपकी दृष्टि से नाटककार और निर्देशक में से किसका कितना और कैसा महत्त्व है ? इनके अधिकार और सीमाओं पर कुछ प्रकाश डालिए।” उन्होंने उत्तर देते हुए कहा, “मैं केवल नाटककार हूं, वही मेरा स्वधर्म है। निर्देशक या अभिनेता जो मेरे भीतर या आस-पास है—उससे मैं सवाद करता हूँ—उसकी जरूरतों, अपेक्षाओं, आकांक्षाओं, सपनों, मर्यादाओं को समझना चाहता हूँ—क्योंकि उसके बिना नाटक लिखा ही नहीं जा सकता। वास्तव में, प्ले इज द पिंग शैक्सपियर का ये कथन बहुत महत्त्वपूर्ण है। नाटक एक ‘वस्तु’ है। वह ‘वस्तु’ कैसे बनेगी, सजेगी, दिखेगी, पेश होगी, बिकेगी...सब बातों पर ध्यान देना होता है। नाटककार होने का मतलब है सम्पूर्ण-गुण्य होना। संगीतकार के लिए यह आवश्यक नहीं है, वह व्यक्तिवादी कला है। जहां तक अधिकारों का प्रश्न है—जैसा कि मैंने पहले भी कहा है—छप जाने के बाद नाटक पर मेरा कोई अधिकार नहीं रह जाता। जो जैना चाहे उसके

साथ करे, वह सबकी 'चीज' बन जाती है।" मैंने बीच में रोक कर शंका प्रकट की, "परन्तु इससे तो नाटक की हत्या भी हो सकती है, गलत हाथों में पड़कर।" उन्होंने हँसते हुए प्रतिवाद किया, "नहीं ऐसा नहीं होता। यदि नाटक प्राणयंत है तो उसकी हत्या नहीं होती, वैसा करने वाले की ही हत्या हो जाती है। मुझे अपनी रचना पर बड़ी आस्था और आत्म-विश्वास है। मुझे कोई भय नहीं है। इसलिए मैं नाटक को निर्देशक के हाथों में देकर उससे पूरी तरह अलग हो जाता हूँ। वह उसे किसी भी तरह करे यह उसका अपना उत्तर-दायित्व और अधिकार है।"

"अब एक प्रश्न थ्येटर के सम्बन्ध में" मैंने कहा और पूछा, "हमारे यहाँ रंगमंच की वर्तमान दशा और दिशा से क्या आप सतुष्ट हैं? हिन्दी का व्यावसायिक रंगमंच क्यों नहीं बन पाता?" "इसलिए कि हमारा कोई चरित्र ही नहीं है। प्रोफेशनल थ्येटर तब तक नहीं बन सकता जब तक कि एक आदमी जीवन भर पूरी आस्था के साथ एक दल के साथ प्रतिबद्ध नहीं हो जाता। हमारे यहाँ खूब बढ़िया ग्रुप बनेंगे, चार-छ. बढ़िया शो भी करेंगे—मगर उसके बाद बिपरीत आयेगे, जीवित नहीं रहेगे। मुझे ये 'एम्ब्योर थ्येटर' वाली बात कभी समझ में नहीं आती। कभी-कभी 'एम्ब्योर डॉक्टर' या 'एम्ब्योर इंजीनियर' की बात सुनी है? नहीं होते न, फिर 'एम्ब्योर नाटककार' या 'एम्ब्योर थ्येटर' कैसे हो सकता है? इसीलिए मैं अपने आप को प्रोफेशनल-नाटककार कहता हूँ—प्रोफेशनल एण्ड मोस्ट रिसर्पेसीबल ड्रैमेटिस्ट।"

"बस दो-तीन प्रश्न और बचे हैं अब," मैंने कहा, "इधर नये फिल्म-आन्दोलन और दूरदर्शन के प्रसार ने रंगमंच को काफी हानि पहुंचाई है। अभिनेता, निर्देशक और अन्य रंगकर्मी वेतहाशा फिल्मों की ओर भागे हैं—भाग रहे हैं—और दर्शक भी कम हुए हैं इससे। 'रंगमंच' को इस घातक प्रतियोगिता में बचने और विकसित होने के लिए क्या करना चाहिए?" इसमें पहले कि डॉ० लाल उत्तर दें उनकी हीरोइन (यानी व्यक्तिगत की 'वह') आ गई थी और वह बातचीत को बीच ही में छोड़कर पुनः पूर्वाम्वास के लिए उठ खड़े हुए थे, ये कहते हुए कि, "मे सवाल बड़ा पेचीदा और लम्बा है, इस पर फिर कभी विस्तार से बात करेंगे।" मुझे लगा जैसे किसी ने 'क्लाइमैक्स' से ठीक पहले अचानक पटाक्षेप कर दिया हो और ठगा-सा दर्शक ताली बजाने के बजाए पड़ोसियों को आश्चर्य से देख रहा हो। विवेक और मैं चुपचाप उठकर धीरे-धीरे वहाँ से चल दिए थे।

रचनाकार की अनिवार्य नियति : अकेलापन : सुरेन्द्र वर्मा

झोपड़ी, सूर्य की अन्तिम किरण से सूर्य की पहली किरण तक तथा आठवां सर्ग जैसे बहुचर्चित नाटकों के स्यातिप्राप्त, युवा नाटककार निर्देशक अभिनेता सुरेन्द्र वर्मा से मिलना और बातचीत करना मेरे लिए सदैव एक सुखद अनुभव रहा है। नितान्त अनौपचारिक बातचीत के कुछ अंश यहाँ प्रस्तुत हैं :

सुरेन्द्र भाई, क्या आप कभी मैडिकल-लाइन में भी रहे हैं ?

कभी नहीं। मैंने या तो अध्यापन किया है या अब इस अमरीकन फर्म में नौकरी। पर ये सवाल.....

इसलिए कि 'झोपड़ी' पढ़-देखकर कइयों को ये भ्रम हो जाता है।

हा, उसका अनुभव मुझे अपने भाइयों—विशेषकर बड़े भाई से मिला, जो राग-भग दस वर्षों तक इस लाइन में रहे हैं इस व्यवसाय के दो-एक मित्रों में भी काफी कुछ जानने को मिला.....मगर अब कुछ अनायास और परीक्षा लग मे।

आपने अपना पहला नाटक कब और कौन-सा लिखा ?

१९६७-६८ में कँदे हूँ। इसमें पहले कहानियाँ लिखता था।

इसी नाम से अटकजी का भी तो एक नाटक है न ?

हा, मगर मैंने यह शीर्षक गालिव के एक शेर में लिया है और मेरा यह नाटक चूँकि गालिव से ही सम्बन्धित है, इसलिए मुझे यही नाम उपयुक्त जान पड़ा। परन्तु न तो यह अब तक कहीं सेला हो गया है और न ही मैंने इसे छपाया है। क्या नाटक लिखते समय आप अपने मित्रों अथवा परिचित रसकर्मियों से विचार विमर्श करना पसंद करते हैं ?

नहीं। कभी नहीं। पर इसमें समन्द-नापमन्द का प्रश्न नहीं है। रचना की प्रकृति ही कुछ ऐसी है कि इसमें कोई दूसरा कुछ कर ही नहीं सकता। लिखन-

प्रक्रिया के दौरान किसी स्तर पर मैं एकदम अकेला होता हूँ। शायद हर रचनाकार होता है। यह एक प्रकार की जरूरत नहीं बल्कि विवशता है।

मगर ये अकेलापन क्या कभी कष्टकर प्रतीत नहीं होता ?

कभी क्या—हमेशा और कष्ट कर ही नहीं यातनामय भी। परन्तु ये अकेलापन हर रचनाकार की अनिवार्य नियति है। इसे हर हाल में झेलना ही होता है, क्योंकि अभिव्यक्ति इसी के भीतर से होती है।

आपके सभी नाटक स्त्री-पुरुष सम्बन्धों के नाटक हैं। क्या आप हमेशा इसी दायरे में घूमते रहना चाहेंगे ?

मैं मानता हूँ कि ये सभी नाटक मेरे 'स्व' से उद्भूत हैं। किन्तु अब मैं खुद इससे बोर हो गया हूँ। नाटक को रचनाकार के व्यक्तिगत 'स्व' से बाहर निकलना चाहिए। मैं अपने नये नाटक से इस दायरे को तोड़ रहा हूँ और मैं आशा करता हूँ कि अब मेरा कोई भी नाटक उस प्रकार का नहीं होगा। राकेश जी ने स्त्री-पुरुष सम्बन्धों की दृष्टि से बहुत कुछ लिख दिया था और बाद के रचनाकारों ने भी काफी लिखा है.....अब बहुत हो गया बस !

आपके नाटकों पर राकेश जी के प्रभाव की चर्चा अक्सर होती है। क्या आप राकेश जी के निकट कभी रहे हैं ?

प्रभाव की बात मैं नहीं जानता, हो भी सकता है। शायद है भी। राकेश जी से मेरा पहला परिचय (?) उन दिनों हुआ था जब वह सारिका छोड़ने वाले थे। मैंने उन्हें अपनी एक कहानी भेजी थी—कॉमिक। जो बम्बई के 'लोकाल' पर थी, उसी सम्बन्ध में उनका पत्र आया था। मित्र, काफी दिनों बाद दिल्ली के टी हाउस में पहली बार उनसे भेंट हुई। बड़े आत्मीय और प्यारे ढंग से मिले। इसके बाद तो उनसे नियमित रूप से मुलाकात होती रही। मैंने अपना हर नाटक उन्हें सुनाया और बहुत-बहुत अपनेपन से उन्होंने सुना। सचमुच बहुत बड़े इन्सान थे राकेश जी।

मगर राकेशजी के बारे में अक्सर अजीब-अजीब तरह की बातें सुनने को मिलती रहती हैं जैसे कि वह....

मुझसे पूछो तो उस पीढ़ी ने राकेश से बड़ा इन्सान पैदा ही नहीं किया.... हाँ, साहित्यकार उनसे बड़े हो सकते हैं.....। उनकी मित्रता और रचना के बीच कोई चीज आड़े नहीं आती थी।

एक बार रचना छप जाने के बाद निर्देशक या अभिनेता इत्यादि की दृष्टि पर क्या आप उसमें परिवर्तन करते हैं ?

प्रकाशन से पूर्व, अगर सचमुच कोई दिक्कत हो और निर्देशक मुझे कन्सिल कर दे तो, छोटे-मोटे परिवर्तन किए भी जा सकते हैं; परन्तु एक बार नाटक छप चुकने के बाद परिवर्तन करना मेरे लिए लगभग असम्भव ही है।

परन्तु कई नाटककार हैं जो हर संस्करण में नाटक बदलते रहते हैं...

औरों की बात में नहीं जानता परन्तु एक बार किसी नाटक की रचना-प्रक्रिया में से गुजर जाने के बाद दोबारा उसी प्रक्रिया को जीना मेरे लिए मुमकिन नहीं है।

प्रायः आपको अपने अभिनेता—निर्देशक से काफी शिकायतें रहती हैं। क्या कभी ऐसा नहीं हुआ कि मंच पर आपकी अपनी कल्पना से भी अधिक सुन्दर और थ्रिल 'कुछ' हो गया हो?

(सोचते हुए, फिर एकाएक मुस्कराकर) हाँ ५ ॥ ५ ! हुआ तो है ऐसा भी कभी-कभी...मगर बहुत कम।

अब तक आपके नाटक एक विशिष्ट आभिजात्य वर्ग के नाटक ही रहे हैं। क्या आप कोई अधिक व्यापक अथवा जन-सामान्य की समस्याओं को लेकर चलने वाला नाटक नहीं लिखना चाहेंगे?

मैं उन्हीं चीजों के बारे में लिख सकता हूँ, जो मुझे उद्बलित करती हैं। वह किसके लिए हैं—ये जानना मेरे लिए मुश्किल है...शायद ये उतना महत्वपूर्ण भी नहीं है। पूँ इस स्याकथित जन-सामान्य के नाटक का आप कोई उदाहरण दे सकते हैं?

(अप्रत्याशित प्रश्न से एकदम अचकचाकर) जैसे...जैसे...हिन्दी में हवीस तनवीर या बंगला में उत्पल बसु के नाटक।

(गम्भीर होकर) ओह! अच्छा-अच्छा!! पर ऐसे मामले में आपको चुनना होगा कि आप अपनी अभिव्यक्ति से जुड़े हैं या पार्टी से? इधर इन्हीं 'विशिष्ट वर्ग के सुसंस्कृत' (आपके अनुसार) नाटकों को देखने के लिए काफी 'जन-सामान्य' उमड़ा है। मैं आशावादी हूँ—अभी इस प्रकार के नाटक होने बीजिए—इससे जनता की रुचि का भी परिष्कार और संस्कार होगा।

क्या 'लोक-शैली' आपको आकर्षक नहीं लगती? क्या आप...

लोक-शैली मुझे काफी रोचक और उत्तेजक लगती है—कभी उस प्रकार का नाटक लिखूँगा जरूर। मगर कब? अभी से ये बताना जरा मुश्किल है!

नाटक और फिल्म?

निःसन्देह फिल्म नाटक से अधिक बड़ा और शक्तिशाली माध्यम है।

रेडियो नाटक और मंचोप नाटक में...

बहुत फर्क है। बुनियादी फर्क।

'पाठ्य सग' तो मूलतः 'हत्या' नामक रेडियो नाटक ही है। क्या उसमें सीमारे संक के दो दृश्य और जोड़ देने मात्र से ही वह मंचोप नाटक बन गया?

नहीं, ऐसा नहीं है। ये सच है कि हत्या मंचन से पहले रेडियो द्वारा प्रसारित हुआ था। परन्तु इसके बावजूद न तो वह कभी रेडियो नाटक था और न ही।

मैंने रेडियो के लिए कभी कोई नाटक नहीं लिखा पर अमग था है रि

उनमें से कुछेक रेडियो से प्रसारित अवश्य हुए—और यूँ तो फिर तुलसीदास, अन्धा युग, आधे-अधूरे, पगला घोड़ा जैसे अनेक मंचीय नाटक रेडियो से हुए ही हैं। और जहाँ तक 'आठवाँ सर्ग' का सम्बन्ध है, मैंने आपके प्रश्न का उत्तर उसकी भूमिका में दे दिया है। हाँ, यह और बता दूँ कि उसका तीसरा अंक लिखते समय पहले दोनों अंकों को भी मैंने दुबारा लिखा है। रेडियो नाटक से मंचीय नाटक बनाने के लिए नहीं बल्कि उसकी समग्रता और अन्विति की दृष्टि से।

रेडियो के प्रति इस उपेक्षा-भाव का कारण ?

नहीं, यह उपेक्षा-भाव नहीं है। मेरे विचार से रेडियो मनोरंजन और सूचना-प्रसार एवं प्रचार का जबरदस्त माध्यम है। परन्तु कला और साहित्य के गम्भीर रूपों के लिए वह उपयुक्त नहीं है।

क्या अपने नाटकों की पाण्डुलिपियाँ आपके पास हैं ? प्रारंभिक आलेख ? हृदय तो खैर 'कथा' के किसी अंक में आपको मिल ही सकता है। वैसे मैं पाण्डुलिपियाँ कभी रखता नहीं हूँ—नाटक छपने के बाद ही फाड़ देता हूँ। मगर क्यों ? क्या यह एक प्रकार की क्रूरता नहीं है ? भविष्य के अनुसंधाता के लिए वह बहुत उपयोगी हो सकती थीं !

शायद आप ठीक कहते हैं। परन्तु अब तक मैंने अपनी रचनाओं को कभी उस गम्भीरता से नहीं लिया—मेरा मतलब है कि मैं स्वयं तो उसके एक-एक शब्द के प्रति अत्यन्त गम्भीर और जिम्मेदार रहा हूँ—मगर कभी यह नहीं सोचा कि दूसरे लोग भी इन्हे उसी गम्भीरता से लेंगे—फिर एक-एक नाटक के कई-कई प्रारूपों को सँभालकर रखना यूँ भी कठिन ही है। इसके अतिरिक्त, वह बहुत निजी और अंतरंग चीज होती है, उस सब का पाठक के सामने आना कतई जरूरी नहीं है।

आपका नया नाटक ?

जल्दी ही आएगा—लगभग तैयार है। उत्तर-मुगल काल पर। नाम है—'हसन अली-हुसैन अली'।

हिन्दी रंगमंच ही भारतीय और राष्ट्रीय रंगमंच है : जे० पी० दास

अपना निजी मुहाबरा और रूप तलाशने के लिए बेचैन उड़िया के युवा कवि-नाटककार जगन्नाथ प्रसाद दास का नाम हिन्दी रंगमंच-जगत में तब अचानक चर्चित हो उठा जब मई, १९७६ में 'दिशान्तर' की ओर से रामगोपाल बजाज के निर्देशन में इनका नाटक 'सूर्यास्त' दिल्ली के फाइन आर्ट्स थियेटर में प्रस्तुत हुआ। तमाम सुख-सुविधाओं और मान-सम्मान के बावजूद अपनी निजता और अर्थवत्ता के लिए निरन्तर छटपटाते-जूझते-टूटते व्यक्ति की प्रासदी को ओम पुरी जैसे जाने-माने और सशक्त अभिनेता ने साकार किया। दिल्ली नाट्य-प्रेमियों के हृदयों से अभी इस नाटक की याद धुंधला भी न हो पाई थी कि जे० पी० का दूसरा उत्तेजक और अपेक्षाकृत अधिक व्यापक और समकालीन नाटक सबसे नीचे का छादमी 'यवनिका' की ओर से मनोज भटनागर के निर्देशन में प्रस्तुत हो गया। यह नाटक अपने कथ्य की तीव्रता, शिल्प की रोचकता और अनुभव की सघनता के साथ-साथ रवि वासवानी, बंनबारी तनेजा और पंकज कपूर जैसे श्रेष्ठ कलाकारों के सशक्त अभिनय के कारण भी प्रभावशाली और प्रशंसनीय सिद्ध हुआ। पिछले दिनों जब इन बहुचर्चित नाटकों के रचनाकार और उसके रचना-संसार के विषय में कुछ अधिक जानकारी पाने के इरादे से मैं श्री जगन्नाथ प्रसाद दास से मिला तो इस सांवले, युवा, मितभाषी और सुसंस्कृत किन्तु स्पष्टवक्ता व्यक्ति से बातचीत करना मेरे लिए एक रोचक और महत्वपूर्ण अनुभव बन गया। उसी बातचीत के कुछ अंश यहाँ प्रस्तुत हैं—

नाटक और रंगमंच के बारे में आपकी रुचि कबसे पैदा हुई और आपके नाट्य लेखन की शुरुआत कब हुई ?

१९६६-७० में फटक आल इंडिया रेडियो में मेरे एक दोस्त युवा-कार्यकर्ता प्रस्तुत कर रहे थे। उन्होंने मुझ से युवा-समस्याओं पर कुछ छोटे

लिखने को कहा। इस दिशा में कुछ करने की इच्छा तो बहुत पहले से मन में थी ही, अब जब मौका मिला तो मैंने उसका लाभ उठाया और दहेज प्रथा, छात्र-असंतोष, युवा-आक्रोश, 'जैनरेशन गैप' जैसी सामाजिक समस्याओं पर कुछेक रेडियो-नाटक लिखे।

जाहिर है कि आपने नाट्य-लेखन रेडियो से शुरू किया और इसमें भी कोई सदेह नहीं कि रेडियो और रंगमंच के माध्यम में बुनियादी फर्क है। तब क्या रंगमंच के लिए एक सम्पूर्ण और बड़ा नाटक लिखते समय आपको कोई भिन्नक या परेशानी महसूस नहीं हुई?

अज्ञानक, किसी विशेष को जैसे दो-एक मंचीय एकांकी में पहले लिख चुका था, जो कालेज और क्लब वगैरह में खेले भी गए थे, इसलिए मुझे कोई खास परेशानी नहीं हुई।

आप पहले कविताएँ लिखते थे, फिर रंगमंच की ओर आकृष्ट हुए। इस माध्यम परिवर्तन का कोई खास कारण आप बता सकते हैं?

मैं जब भी उड़ीसा से कलकत्ता और दिल्ली आता तो वहाँ के नाटक जरूर देखता था, नये नाटक पढ़ने का भी काफी शौक था। मुझे लगा कि यह माध्यम दिलचस्प ही नहीं चुनौतीपूर्ण भी है। कविता का पाठक-वर्ग सीमित होता है जब कि नाटक अपेक्षाकृत अधिक लोकप्रिय और प्रभावशाली कलारूप है। नये नाटक में एक चुनौती यह भी होती है कि कुछेक पत्रों के जरिये पूरी बात या कहानी आपको एक ही सैट पर और थोड़े से वक्त में पेश करनी है। अपने आप को आजमाने के लिए मैंने इस चुनौती को स्वीकार कर लिया।

जो भी नाटक आपने देखे या पढ़े, उनमें से किस नाटक ने आपको सर्वाधिक प्रभावित किया?

मैंने बहुत ज्यादा तो देखा-पढ़ा नहीं है मगर फिर भी मैं कह सकता हूँ कि तेंदुलकर का शान्ततः कोर्ट चालू आहें मुझे बहुत अच्छा लगा था।

आपको ऐसा नहीं लगता कि 'सूर्यास्तक' के शिल्प पर 'शान्ततः...' का काफी प्रभाव आ गया है।

हां, ऐसा कहा जा सकता है, क्योंकि वहाँ भी 'कोर्ट' है और मैंने भी एक नाट्य-रूढ़ि (ड्रामैटिक डिवाइस) के रूप में उसका इस्तेमाल किया है—मगर ऐसा बहुत सोचकर या जानबूझ कर नहीं किया गया—हो सकता है अवचेतन में ऐसा कुछ रहा हो।

'शान्ततः कोर्ट चालू आहें' के अलावा क्या आपने किसी एक फूल का नाम तो या 'गिनी पिग' भी देखे-पढ़े हैं?

'सूर्यास्तक' की समीक्षाओं से मुझे पता चला कि वह किसी एक फूल का नाम तो से मिलता-जुलता है। और अब सबसे नीचे का आदमी के अंत पर गिनी पिग के प्रभाव की बात भी मैंने सुनी है। मगर अपने नाटक लिखने से पहले मैंने ये

दोनों नाटक न देखे थे और न ही पढ़े थे। हाँ, किसी एक फूल का नाम तो को अभी कोई चार-छः महीने पहले देखा है और गिनो पिंग तो अभी तक देख-पढ़ नहीं पाया हूँ। लेकिन मैं यह मानता हूँ कि मुझे पहले ही इन्हें पढ़ना चाहिए था और सम्भव होता तो इनके प्रभाव से भी बचना चाहिए था—यह मेरी गलती है।

‘सूर्यास्तक’ और ‘सूर्यास्त’ के नामकरण संबंधी विवाद के विषय में आपकी प्रपत्ति राय क्या है ?

जड़िया में मैंने जो इसका नाम रखा जा—सूर्यास्त पुरवः जिसका अनुवाद वास्तव में सूर्यास्त से पहले होना चाहिए। मैंने इसके हिन्दी अनुवाद का नाम दिया था शाम होने तक। मैंने अपने पूर्व-प्रकाशित कविता-संकलन प्रथम पुरुष में भी यही नाम विज्ञापित किया था। परन्तु ‘दिशान्तर’ वालों को यह नाम पसंद नहीं आया और बहुत से नामों पर सोच-विचार करने के बाद सूर्यास्त तय हुआ। रामगोपाल बजाज ने सूर्यास्त में ‘क’ जोड़कर भ्रमन के लिए इसका नाम सूर्यास्तक कर लिया। और बाद में, चूँकि इस शब्द का कोई अर्थ ही नहीं है इसलिए प्रकाशक ने इसे सूर्यास्त के नाम से ही छपा। मैंने भी सोचा कि दूसरी भाषाओं में अनुवाद के लिए भी शायद यही नाम सुविधाजनक रहेगा, इसलिए कोई आपत्ति नहीं थी, हानाकि मेरा अब भी यही मत है कि नाटक के हिसाब से यह नाम बहुत सही नहीं है।

इसकी प्रस्तुति में निर्देशक बजाज का प्रयास पात्रों के सम्बन्धों से उत्पन्न उपहास को उभारना रहा है। क्या आप उनकी इस व्याख्या या धारणा से सहमत हैं ? नहीं, मैं इस बात से असहमत हूँ। मेरा उद्देश्य इस नाटक से हास या उपहास उत्पन्न करना नहीं है, बल्कि मैं चाहता था कि नाटक के अन्त में नायक या अनायक दीपकर के प्रति दया या करुणा (पिटी) का भाव पैदा हो। सहा-नुभूति नहीं।

समग्र प्रभाव और दीपकर के चरित्रांकन से, मेरा अपना विचार है, कि नाट्या-लेख और इस प्रस्तुति में काफी अन्तर है। आप इस बारे में क्या सोचते हैं ? नाटक लिखना और उसे प्रस्तुत करना दो बिल्कुल अलग-अलग कलाएँ हैं। निर्देशक किताब को भ्रम पर सिर्फ ‘इलस्ट्रेट’ नहीं करता—नाटक के बारे में वह अपनी व्याख्या और दृष्टिकोण के लिए स्वतंत्र है। ओमपुरी एक सशक्त अभिनेता हैं और बजाज प्रतिष्ठित निर्देशक, परन्तु जहाँ तक इस प्रस्तुति का सम्बन्ध है—मैं सोचता कि वह मेरी कल्पना के दीपकर को पूरी तरह साकार नहीं कर पाये है।

‘सूर्यास्त’ में आपने सभी पात्रों को देखल दीपकर की नज़र से देखा और दिखाया है। एक स्थान पर वह इन पात्रों के ‘दूसरे रूप’ की बात कहता है। परन्तु मुझे लगता है, कि उनका वह दूसरा रूप नाटक में कहीं भी उभरा नहीं

है। यदि आपने इन पात्रों को इनकी अपनी दृष्टि से भी देखा-दिखा होता तो क्या इनके व्यक्तिगत जीवन की छिपी हुई विडम्बनाएँ नाटक को अधिक रोचक और प्रभावशाली नहीं बतातीं ?

कलकत्ता में बंगला में जब इसका प्रस्तुतिकरण हुआ तो निर्देशक ने इसकी 'प्रस्तावना' को निकाल दिया था—जिसमें पात्रों को दीपंकर की नजर से देखने की बात कही गई है। उनका विचार था कि इसके न रहने से भी कोई नुकसान नहीं है, परन्तु मेरा विचार है कि यह केवल एक नाटकीय युक्ति भर नहीं है, इससे नाटक और उसके पात्रों के बारे में आवश्यक जानकारी मिलती है। मैं आपकी इस बात से सहमत हूँ कि दीपंकर के अतिरिक्त शेष सभी पात्र द्विआयामी हैं—तीनों आयाम केवल दीपंकर में ही उभरे हैं। परन्तु संरचना और अभिनय-सम्भावना की दृष्टि से यदि आप इस नाटक को देखें तो आपको लगेगा कि यह केवल दीपंकर का ही नाटक है, शेष सभी पूरक पात्र हैं। हालाँकि उनके व्यक्तित्व के दूसरे रूप के भी कुछेक सकेत नाटक में हैं परन्तु मूलतः वे द्विआयामी पात्र ही हैं, मैं आपकी बात से पूरी तरह सहमत हूँ।

आपने जब इस नाटक की 'प्रस्तावना' की चर्चा की तो मुझे 'आधे-अधूरे' के काले सूट वाले आदमी की भूमिका का स्मरण हो आया—जिसके जहरी और गैर-जहरीलन को लेकर आज तक कोई अन्तिम फंसला नहीं हो पाया है। 'सूर्यास्त' के बारे में मैं यह कहना चाहूँगा कि इसकी 'प्रस्तावना' भी दर्शक पाठक के मन में बड़ी-बड़ी उम्मीदें जगा देती है जो नाटक के दौरान पूरी नहीं हो पाती—इसलिए यदि उसे आरम्भ से निकाल दिया जाए तो क्या नाटक अपेक्षाकृत अधिक सुगठित और प्रभावपूर्ण नहीं हो जाएगा ?

मेरे विचार से इसका रहना ही जरूरी है। इससे पाठक-दर्शक को काफी जानकारी मिलती है। यह रोचकता में भी वृद्धि करती है। जैसे आरम्भ में वह 'गोली से मारे देन' की बात करता है, बाद में रिवाल्वर आती है। इसी तरह 'सबसे नीचे का आदमी' के पहले अंक में हिटलर और चार्ली चैपलिन का साधारण सा उल्लेख होता है परन्तु तीसरे अंक में जब बाबू जी इन्हीं दोनों रूपों में सामने आते हैं तो दर्शक अनायास ही दोनों बातों को जोड़ता है और मजा लेता है। फिल्म में इसे 'फील्डिंग' कहते हैं। इससे नाटकीयता बढ़ती है।

कथ्य के घरातल से आपके दोनों नाटकों में काफी दूरी है। एक व्यक्ति की निजी आसदी से आगे बढ़कर एक पूरे वर्ग या समाज के एक बहुत बड़े हिस्से के जीवन-चित्रण की एक सम्बन्धी यात्रा आपने इन दो नाटकों में तय की है। क्या दोनों नाटकों की रूप-रेखा पहले से आपके मन में थी या 'सूर्यास्त' के बाद की समसामयिक सामाजिक-राजनैतिक परिस्थितियों से प्रभावित होकर ..

ये दोनों 'थीम' बहुत समय से मेरे मन में थीं। 'काल' यानी समय और मृत्यु का विषय मुझे आरम्भ से ही सम्मोहित करता रहा है। मेरी कुछ कविताओं

में भी यह विषय आया है। पहले नाटक में प्रौढ़ावस्था के माध्यम से वही सवाल उभरा है। इसके अतिरिक्त, हमारे समाज के सदियों से दलित और पीड़ित निम्न वर्ग के प्रति भी मेरी चिन्ता और सहानुभूति सदैव से रही है। मेरी धारणा है कि हम 'सबसे नीचे का आदमी' के बारे में कभी गम्भीरता या ईमानदारी से नहीं सोचते.....क्योंकि हम जानते हैं कि उसका उत्थान हमारे मूल्य पर होगा, इसलिए बड़ी-बड़ी बातें करने के बावजूद उसके उत्थान के लिए कोई ठोस काम करना नहीं चाहते।

फर्क के बावजूद आपके दोनों नाटकों में शिल्प के स्तर पर कहीं गहरी समानता है, क्या ये...

संरचनात्मक दृष्टि से दोनों नाटकों का विकास यथार्थ से अमूर्त (एब्स्ट्रैक्ट) की ओर है, इसके अतिरिक्त और कोई समानता शायद दोनों में नहीं है। शिल्प की दृष्टि से सबसे नीचे का आदमी, सूर्यास्त की अपेक्षा अधिक सुगठित और प्रौढ़ है। अपने पहले नाटक के प्रस्तुतिकरण से प्रत्यक्ष: जुड़े रहने के कारण मंच तकनीक का जितना और जैसा अनुभव मैंने पाया था, उसका उपयोग मैंने अपने दूसरे नाटक में किया है।

इसके अतिरिक्त नाटक में नाटक का शिल्प भी तो, जरा से हेर-फेर के साथ दोनों में मौजूब है। क्या ये भी पहले नाटक के अनुभव से लाभ उठाने के इरादे से ही हुआ है या...

नहीं, लिखते समय ये बात मेरे ध्यान में नहीं आई कि दोनों में कुछ इस प्रकार की समानता आ रही है। कथ्य की भांग के अनुरूप यह शिल्प अनायास आ गया। 'सबसे नीचे का आदमी' में आपने गांधी जी के अन्त्योदय के आधार पर निम्न वर्ग के उत्थान और जागरण का जो प्रश्न उठाया है, आप क्या समझते हैं, उसका कोई निश्चित समाधान या रूप नाटक में है?

नहीं, वहाँ कोई निश्चित समाधान नहीं है। यह सवाल अन्त तक अनुत्तरित ही रहने दिया गया है.....जैसे वह बन्द लिफाफा जिसमें वम भी हो सकता और गुलदस्ता भी। ठीक सेढी एण्ड दि टाइमर वाली कहानी की तरफ जिसमें पता नहीं कि सेढी आएगी या टाइमर.....ये सवाल दर्शक-पाठक और निर्देशक की सोच पर छोड़ दिया गया है।

मेरे विचार से कलात्मकता और अनिवार्यता की दृष्टि से 'सबसे नीचे का आदमी' दूसरे अंक के अन्त में समाप्त हो जाना चाहिए। रामू द्वारा चामू जी के मुँह पर लिफाफा फोड़ने की घटना निम्न वर्ग के जागरूक होने और उसके विरोध का जबरदस्त संकेत देती है, इसके अलावा, नाटक के आगे चलने का कोई संकेत भी वहाँ नहीं है।

पहले सवाल रामू की भूमिका करने वाले अभिनेता पंकज कपूर ने भी मुझ से किया था। असली बात यह कि वह लिफाफा फोड़ता कैसे है? मेरे विचार से वह

लिफाफा एक भजाक की तरह फूटता है क्योंकि उससे पहले रामू बन्दर की तरह उछल-कूद कर रहा है, वहाँ रामू एक केरीकेचर है, उसके इस काम को 'विरोध' मानना सही नहीं है। असली 'प्रोटेस्ट' तो बाहर से गोली चलने की आवाज से शुरू होता है।

रामू के ही चरित्र के विषय में एक सवाल यह भी है कि वह धारम्भ में गांधी वाणी पढ़ता है। परन्तु अन्त में उसका 'विरोध' और जुलूस हिंसक है—क्या इसमें आपको कोई असंगति प्रतीत नहीं होती ?

मेरे विचार से गांधी-वाणी की मूल प्रेरणा व्यक्ति को जागरूक करने की है, उसके उत्थान की है; यह बात शायद व्यक्ति-सापेक्ष है कि वह जागृति किस रूप में अपने को अभिव्यक्त करती है।

अन्य भारतीय भाषाओं की अपेक्षा उड़िया के नाटक हिन्दी रंगमंच पर सबसे कम—लगभग 'न' के बराबर हुए हैं। ऐसा क्यों ?

उड़िया में नाटक लिखे तो काफी गए हैं परन्तु एक तो अनुवाद की ही काफी समस्या है, दूसरे वहाँ लोगों की ऐसी धारणा है कि पूर्णतः 'अमूर्त' होना ही सबसे ज्यादा आधुनिक होना है। इसलिए हिन्दी के दर्शक पाठकों के लिए शायद वह बहुत अनुकूल और उत्तेजक सिद्ध नहीं होंगे.....

आपने अपने नाटकों को उड़िया में करने कराने का प्रयास क्यों नहीं किया ?

ऐसा नहीं है। सूर्यास्त मैंने फरवरी ७२ में लिखा था और तभी उसका बंगला अनुवाद 'थेटर गिल्ड' द्वारा श्यामल सेन के निर्देशन में कलकत्ता में प्रस्तुत हो भी गया था। हिन्दी में चार वर्ष बाद आया और इसी बीच पटियाला में पंजाबी में भी हो गया है। उड़िया में अभी हाल ही में गोविन्द गुप्ता ने उसे प्रस्तुत किया है। मैं वहाँ मौजूद था।

आपने हिन्दी और उड़िया दोनों प्रदर्शन देखे—क्या आप दोनों के दर्शक वर्ग और उसकी प्रतिक्रिया पर कुछ कहना चाहेंगे ?

दोनों जगह दर्शकों ने उसे समान रूप से पसन्द किया। मैं उनसे सन्तुष्ट हूँ और प्रतिक्रिया का कोई विशेष अन्तर भी मैंने नहीं देखा.....हा, मेरा अनुमान है कि सबसे नीचे का आदमी कलकत्ता के दर्शक को दिल्ली की अपेक्षा अधिक उद्बलित करेगा।

'सबसे नीचे का आदमी' की मीना औरों को 'विरोध' और क्रान्ति के लिए उकसाती है परन्तु स्वयं व्यवस्था से चिपके रहना चाहती है—ऐसा क्यों ?

इसलिए वह कही न कही 'अहिल्या' है और कोई राम ही आकर उसका उद्धार कर सकता है। इसके अतिरिक्त वह मध्यवर्ग की प्रतीक भी है—जो नारे और भाषण तो बहुत देता है मगर व्यवहार में करना कुछ नहीं चाहता। यह वही वर्ग है जो क्रान्ति के समय हमेशा विजेता पक्ष की ओर ही होता है। आपको ऐसा नहीं लगता कि आपके नाटकों के निर्देशकों ने नाटकों से कुछ

ज्यादती की है और यदि आप स्वयं उन्हें करते तो वह कुछ अलग और अच्छे बन सकते थे ?

अलग होता यह तो सही है मगर अच्छा होता, यह कहना कठिन है ? शुरू-शुरू में मैं काफी साथ रहा, फिर धीरे-धीरे मुझे यह पता चल गया कि नाटक लिखना और प्रस्तुत करना विल्कुल अलग-अलग काम हैं और इसमें नाटककार और निर्देशक के मिलकर काम करने से यह आवश्यक नहीं है कि हमेशा अच्छा परिणाम ही निकले—फिर मैंने अपने आप को अलग कर लिया ।

लेकिन इससे आपको रंगमंच के तकनीकी पक्ष की अधिक व्यावहारिक और प्रामाणिक जानकारी मिल सकती है ।

हाँ, यह तो सही है । मगर यह सम्भव नहीं है कि नाटककार और निर्देशक मिलकर नाटक को निर्देशित करें—क्योंकि कभी-कभी दोनों की व्याख्याएँ भिन्न हो नही विरोधी भी हो सकती हैं ।

हिन्दी नाटक और रंगमंच की वर्तमान दशा और उसके भविष्य के बारे में आप क्या सोचते हैं ?

मेरे विचार से हिन्दी रंगमंच के क्रिया-कलाप बहुत ही महत्त्वपूर्ण और व्यापक है । रंग संस्थाओं की सख्या, नये-नये प्रयोगों और वैविध्यपूर्ण प्रदर्शनों की दृष्टि से शायद कोई भी प्रादेशिक रंगमंच इसका मुकाबला नहीं कर सकता । सभी प्रदेशों और भाषाओं के नाटक यहाँ होते हैं—इसी के माध्यम से उन्हें व्यापक मान्यता और प्रतिष्ठा भी मिलती है । सच्चे अर्थों में हिन्दी रंगमंच हमारा भारतीय और राष्ट्रीय रंगमंच है और इसके उज्ज्वल भविष्य के विषय में मुझे कोई सन्देह नहीं है ।

घ

रंगमंच और फिल्म का फर्क : गिरीश कार्नाड

ययाति, तुंगलक और हृष्यवदन जैसे राष्ट्रीय ख्यातिप्राप्त और पुरस्कृत नाटकों के रचनाकार; संस्कार, वंशवृक्ष, काडू, अंकुर, निदान्त, स्वामी, गोधूलि जैसी फिल्मों के अभिनेता-निर्देशक गिरीश कार्नाड मूलतः कन्नड़-भाषी हैं। इन्होंने परम्परा तथा आधुनिकता के श्रेष्ठ तत्वों के रचनात्मक उपयोग से कालजयी रंग-नाटकों तथा अविस्मरणीय फिल्म-कृतियों की सृष्टि की है। सुप्रसिद्ध नाट्य-निर्देशक श्री राजिन्दर नाथ के निर्मन्त्रण पर श्री राम कला केन्द्र में श्री कार्नाड से मिलना और अनौपचारिक बातचीत करना सचमुच एक रोमांचक और सुखद अनुभव था।

आपका प्रथम प्रेम नाटक है या फिल्म ?

मैं मूलतः नाटककार हूँ, यद्यपि धनोपार्जन के उद्देश्य से कुछेक फिल्मों में कुछ विशिष्ट भूमिकाएँ भी की हैं और कर रहा हूँ—फिर भी, मैं मानता हूँ कि अभिनय मेरा वास्तविक क्षेत्र नहीं है।

क्या एक साथ दो माध्यमों में काम करना सम्भव है ?

अवश्य ! रंगमंच और फिल्म साथ-साथ चल सकते हैं।

इनका मूलभूत अन्तर आप क्या मानते हैं ?

रंगमंच में अभिनेता सर्वोपरि है (यही बात एक दिन पहले चौएजेक, बिच्छू, शेर अफगन और अब बेगम का तकिया के प्रतिभावान युवा निर्देशक रंजीत कपूर ने भी कही थी) तो फिल्म में निर्देशक। इसके अतिरिक्त, फिल्म की अपेक्षा रंगमंच अधिक जीवन्त, प्रत्यक्ष और उत्तेजक माध्यम है परन्तु वह यहाँ जीविका नहीं देता। फिल्म का व्यापकत्व, ग्लैमर और पैसा कलाकारों को सम्मोहित कर रहा है। रंगमंच तो केवल कुछ लोगों के 'पैशन' के कारण जीवित है और रहेगा।

दोनों माध्यमों में काम करने का कोई और विशिष्ट अनुभव ?

हां। मैं इस नतीजे पर पहुँचा हूँ कि नाटक और रंगमंच वास्तव में कलाकार का माध्यम है जबकि फिल्म व्यावसायिक का। असफल होने का अधिकार कलाकार का बुनियादी अधिकार है और फिल्म माध्यम कतई इसकी सुविधा नहीं देता। वहाँ, एक बार असफल होने का अर्थ है हमेशा के लिए खत्म हो जाना और मेरे विचार से जो असफल होने का खतरा नहीं उठा सकता वह शायद कलाकार ही नहीं होता।

अपने तीनों नाटकों में आपने अतीतोन्मुखी कथानक और पात्र क्यों चुने ?

अतीत के माध्यम से वर्तमान की बात करना कभी-कभी अधिक सुविधाजनक रहता है।

तो क्या आप भविष्य में भी ऐसे ही परिवेश के नाटक लिखेंगे ?

नहीं, ऐसा कोई अटल निश्चय नहीं है, मेरा। इधर एक समसामयिक परिवेश का नाटक भी लिख रहा हूँ—इंग्लैंड में प्रवासी भारतीय विद्यार्थियों के जीवन पर। इसके अतिरिक्त, 'एक और मूच्छकटिकम्' भी लिखने की योजना है।

कब तक ?

अभी तो बहुत व्यस्त हूँ, देखो, कब समय मिलता है।

राष्ट्रीय रंगमंच की भाषा हिन्दी ही होगी : राजिन्दर नाथ

संगीत-नाटक अकादमी द्वारा १९७७ में ध्येष्ठ नाट्य-निर्देशक के रूप में पुरस्कृत सुप्रसिद्ध रंगकर्मी राजिन्दर नाथ ने अभिनय और निर्देशन के विविध सोपानों से गुजरते हुए १९६७ में दिल्ली के कुछ कुशल, उत्साही और सश्रिय कलाकारों के साथ मिलकर अभियान नामक नाट्य-संस्था की शुरुआत की और उसके अन्तर्गत हत्या एक आकार की, बाकी इतिहास, पमसा घोड़ा, किसी एक फूल का नाम लो, गिनी पिग, घासीराम कोतवाल, भली याबा, हानूश, उद्धवस्त धर्मशाला और लिसिस्ट्राटा जैसे बहुचर्चित नाटकों का निर्देशन किया। इसके अतिरिक्त आपने 'यात्रिक' के लिए एक चावर मैसी सी, 'राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय' के लिए सूरज का सातवां घोड़ा, मैक्समूलर भवन थियेटर वर्कशाप (शिमला) में छतरियाँ 'अनामिका' (कलकत्ता) के लिए आधे-अधूरे एवं हृदयबन तथा 'दिशान्तर' के लिए सहरों के राजहंस भी निर्देशित किए। गोइटे इन्स्टीच्यूट, म्यूनिख की फैलोशिप पर रंगमंच का अध्ययन करने अमरीका गए। सम्प्रति श्रीराम सेंटर ऑफ आर्ट एण्ड कल्चर के निर्देशक हैं। उनसे हुई एक लम्बी मुलाकात का संक्षिप्त और सघन रूप यहाँ प्रस्तुत है—

निर्देशन के लिए नाटक का चुनाव करते समय आपका मूल आधार क्या होता है ?

नाटक की अच्छाई। चाहे कथ्य की दृष्टि से चाहे शिल्प की दृष्टि से—नाटक यदि मन को भा जाए तो मैं उसे कर डालता हूँ। कोई पूर्वाग्रह नहीं है।

दर्शकों को आपसे शिकायत है कि आप हिन्दी के मौलिक नाटक प्रायः नहीं करते, क्यों ?

नहीं, ये आरोप सही नहीं है। 'अभियान' का पहला नाटक हत्या एक आकार की हिन्दी का मौलिक नाटक ही था। पेर तले की जमीन, नाटक पोलमपुर का,

हानूश के अतिरिक्त और भी कई हिन्दी के नाटक मने किए हैं । ये शिकायत बेमानी है । यदि हिन्दी का कोई अच्छा नाटक मेरे सामने आए तो यकीन मानिए मैं इस कारण से तो उसे नहीं ही छोड़ूंगा कि वह हिन्दी का नाटक है ।

हिन्दी नाट्य-लेखन की समकालीन स्थिति के बारे में आपकी राय ?

हमारे बीच यह एक मिथ बन गई है कि हिन्दी में बहुत अच्छा नाटक नहीं लिखा जा रहा । दरअसल, बहुत अच्छा नाटक किसी भी भाषा में बहुत जल्दी और बहुत ज्यादा नहीं लिखा जाता । सिर्फ इतना कह सकता हूँ कि और भाषाओं की अपेक्षा हिन्दी में शायद बहुत अच्छा नाटक और नाटककार आने में कुछ ज्यादा वरं लग जाते हैं । राकेश ने आपाड़ का एक दिन कय लिया था ? उस वक़्त हमारे रंगमंच की क्या स्थिति थी ? इसलिए यह धारणा बहुत गलत है कि अच्छा नाटक किसी खास वजह से नहीं लिखा जा रहा ।

‘द्वितीय राष्ट्रीय नाट्य समारोह’ में हिन्दी का कोई भी मौलिक नाटक क्यों सम्मिलित नहीं किया गया ?

अगर आप ये इल्जाम दे रहे हैं तो मैं इसे कुबूल करता हूँ । फिर भी, आपाड़ के बावजूद मेरी इच्छा एक मौलिक हिन्दी नाटक शामिल करने की थी — एन० एस० डी० को कहा भी था, किन्तु वह कर नहीं सके और आयर-कार एक जर्मन नाटक का रूपांतरण — जुलाहे — को करना पड़ा ।

आप विदेशी नाटकों के विरुद्ध क्यों हैं ?

विरुद्ध तो नहीं हूँ, किन्तु अपने देश की वर्तमान स्थिति को देखते हुए मुझे लगता है कि हमें अपने सीमित साधनों को पूरी तरह अभी कुछ और वर्षों तक अपने मौलिक नाटक करने में ही लगा देना चाहिए । भारतीय रंगमंच के विकास के लिए फिलहाल ये आत्म-नियंत्रण निहायत जरूरी है ।

क्या यही तर्क ‘हिन्दी रंगमंच पर हिन्दी नाटक’ के रूप में लागू नहीं किया जा सकता ?

नहीं, इससे हम अपने आप को बहुत सीमित कर लेंगे । बहुत अच्छे तो जाने दीजिए गुजारे समय के नाटक भी शायद आपको बहुत अधिः नहीं मिलेंगे । हिन्दी में लिखने वालों की तादाद बहुत ज्यादा है अगर सचमुच करने लायक नाटक बहुत ही कम हैं । और जो अच्छे नाटक हैं, वह तो होने ही रहते हैं जैसे — मोहन राकेश या सुरेन्द्र वर्मा के नाटक ।

विदेशी और समकालीन हिन्दी रंगमंच की तुलना ?

हमारे यहाँ टैलेंट की कमी नहीं है मगर वह एक-एक दो-दो करके अलग-अलग संस्थाओं में बिछरा हुआ है । यदि हम उन गारे अच्छे कलाकारों को एक जगह इकट्ठा करके कुछ प्रस्तुत करें तो उसका जो मैम्यार (मार) होगा उसकी तुलना हम विश्व के किसी भी श्रेष्ठ रंगमंच में आमानी में कर सकते हैं । विदेशों का व्यावसायिक रंगमंच ‘प्रोफेशनली बन्नीटेन्ट’ तो है, किन्तु

‘मीनिंगफुल’ नहीं है। जर्मनी का सारा थ्येटर राज्य की सहायता से चलता है। वहाँ तीन प्रकार का रंगमंच है—ऑपेरा, स्पेक्टैकल और थ्येटर। वहाँ का लोकप्रिय रंगमंच तो स्पेक्टैकल ही है। ‘मीनिंगफुल थ्येटर’ तो कहीं भी बहुत थोड़े दर्शकों के सामने स्टूडियो थ्येटर में ही होता है। उसे आप श्रीराम सेंटर के वेसमेंट थ्येटर की तरह का रंगमंच मान सकते हैं।

‘राष्ट्रीय-रंगमंच’ पर श्रीराम कला केन्द्र द्वारा आयोजित परिचर्चा का प्रयोजन और परिणाम ?

देखिए, धारणा के स्तर पर तो राष्ट्रीय रंगमंच हमेशा किसी न किसी रूप में होता ही है, हमारे यहाँ भी है। परन्तु ‘राष्ट्रीय रंगमंच’ से हमारा तात्पर्य फिलहाल किसी ऐसी जगह से है जहाँ देश के बेहतरीन नाटक हर वक्त—मतलब लगातार दिखाए जायें। सारी दुनिया में इस प्रकार के ‘राष्ट्रीय रंगमंच’ मौजूद हैं जो देश के केन्द्रीय स्थान—प्रायः राजधानी—में होते हैं जैसे लंदन का नेशनल थ्येटर या जर्मनी का नेशनल थ्येटर। हमारी परिचर्चा में हिन्दी और दिल्ली को लेकर सहमति नहीं हो सकी और सर्वसम्मति से हम इस निर्णय पर पहुँचे कि प्रत्येक भाषा और प्रदेश के अपने-अपने ‘राष्ट्रीय रंगमंच’ हों जिनमें पारस्परिक आदान-प्रदान की भी व्यवस्था हो। कुछ क्षेत्रों में मौजूद प्रामाणिक एवं गम्भीर रंग-कार्य को संकस, अपराध और भारघाट प्रधान व्यावसायिक रंगमंच की प्रतियोगिता में बचाने के प्रयास किए जायें। यदि संभव हो तो रवीन्द्र रंगशालाओं को ‘राष्ट्रीय रंगमंच’ बनाया जाए और यदि वे उपलब्ध न हो सकें तो नये प्रेक्षागृह बनाए जायें। प्रत्येक राष्ट्रीय रंगमंच के साम एक नियमित रंगमंडल सम्बद्ध हो जो क्लासिकल और आधुनिक प्रतिष्ठित नाटककारों के नाटकों के निरन्तर प्रदर्शन करे। अन्य क्षेत्रों और भाषाओं के महत्वपूर्ण रंग-कार्य को स्पीन्सर किया जाए। युवा नाटककारों, निर्देशकों और अभिनेताओं के प्रायोगिक एवं गम्भीर रंग-कार्य को प्रोत्साहित किया जाए तथा रंगमंच को व्यापक... विज्ञेयतः ग्रामीण - दर्शक समुदाय तक पहुँचाया जायें। इन राष्ट्रीय रंगमंचों को सभी प्रकार के सेंसर और बाह्य नियंत्रण से मुक्त रख कर स्वायत्तता प्रदान की जाए—जैसे कुछेक व्यावहारिक सुझाव दिये गए।

‘राष्ट्रीय रंगमंच’ के लिए भाषा और स्थान के सम्बन्ध में आपकी व्यक्तिगत राय क्या है ?

हम आज मानें या दस साल बाद मानें या सौ साल बाद—इस बात से निजात नहीं है कि भाषा तो हिन्दी ही होगी। स्थान के बारे में मेरी कोई रुढ़ धारणा नहीं है। यदि आप किन्हीं भौगोलिक, राजनैतिक, सामाजिक अथवा भाषाई कारणों से दिल्ली में ‘राष्ट्रीय रंगमंच’ नहीं बनाना चाहते तो फिर मैं उसे बम्बई में बनाने की राय दूँगा। थियेटर की परम्परा तथा चार-पाँच भाषाओं के दर्शक-समुदाय की उपस्थिति की दृष्टि से बम्बई एक आदर्श शहर है। मेरा तो केवल इतना ही आग्रह है कि अभी बने या निकट भविष्य में बने; कोई बनाए और कहीं भी बने ‘राष्ट्रीय रंगमंच’ बनना जरूर चाहिए।

च

रिचुमल व्येटर का पुनरुत्थान : एम० के० रैना

भारतीय युवा रंगकर्मियों में एम० के० रैना का नाम और काम विशेष उल्लेखनीय है। कश्मीर में जन्मे-पले इस उत्साही नवयुवक के व्यक्तित्व में एक ओर यदि वैज्ञानिक की तटस्थता है तो दूसरी ओर एक संगीतज्ञ की-सी संवेदनशीलता। राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय और एशियाई अध्ययन संस्थान नयी दिल्ली से अभिनय में स्नातक रैना ने स्वर्गीय अवतार कृष्ण कौल की राष्ट्रपति पुरस्कार प्राप्त फिल्म सत्ताइस डाउन में राखी के साथ नायक की भूमिका सफलतापूर्वक निभाकर पर्याप्त ख्याति प्राप्त की थी। रैना ने एक घुमन्तू निर्देशक के रूप में अब तक देश के विभिन्न भागों में सत्रह से भी अधिक प्रशिक्षण शिविरों एवं कर्मशालाओं का संचालन किया है। लोक रंग तत्वों की सहज ऊर्जा तथा संगीत की स्यात्मकता आपके निर्देशन की मूल विशेषताएं हैं। इन्होंने राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय दिल्ली तथा भारतीय रंगमंच विभाग, मराठवाड़ा में विशेष निर्देशक के रूप में भी कार्य किया है और इस वर्ष राष्ट्रीय फिल्म पुरस्कार समिति के निर्णायक मंडल के सक्रिय सदस्य भी रहे हैं।

अभिनेता-निर्देशक एम० के० रैना की कुछेक उल्लेखनीय प्रस्तुतियां हैं—
लोघर डैंग्स (गोर्की), व्यक्तिगत और एक सत्य हरिश्चंद्र (लक्ष्मीनारायण लाल), आधे-अधूरे और छतरियां (मोहन राकेश), खामोश अदालत जारी है (विजय तेंदुलकर), परतें (लंकेश), काकेशियन चाक सर्किल (बर्टॉल्ड ब्रेख्त), घोरंगजेब (इन्द्रा पार्यसारथी), अंधायुग (धर्मवीर भारती), भगवद्-गुरुम् (बोधायन), उर्वरंग (भास), इन्ना की आवाज (असगर वजाहत), एवम् इन्द्रजित (वादल सरकार), ययाति (गिरीश कार्नाड) परछाइयां तथा मोचीराम (साहिर लुधियानवी और धूमिल की लम्बी कविताओं का दृश्यांकन), मुक्तधारा (रवीन्द्र-

नाथ टैगोर), जुलूस (वादल सरकार) इत्यादि। कुछ मास पूर्व रैना से हुई एक अनौपचारिक-सी बातचीत के कुछ अंश यहाँ प्रस्तुत हैं :—

नाटक का शौक आपको विरासत से मिला या...

नहीं साहब, परिवार में कोई थ्येटर नहीं करता, पर मुझे ये शौक बचपन से ही लगा। आठ-नौ वर्ष का रहा होऊंगा...हमारे स्कूल के प्रिन्सिपल थे श्री दीनानाथ नादिर...वस उन्हीं के प्रोत्साहन का फल समझिए इसे। वह बच्चों के लिए खुद भी लिखा करते थे। कश्मीरी में उनका एक ओपेरा नेकी और बंदी हमने तब किया था...उल्लू और दूसरे परित्तों की कहानी...बाह... क्या चीज थी वह... काव्यांश तो वस कमाल थे...कुछेक तो अब तक पाद है मुझे...

आपने लगभग सभी तरह के नाटक किए हैं, मगर आपकी अपनी पसन्द क्या है ?

फोक फॉर्म में बड़ा मजा आता है मुझेसंगीत से इनर्जी मिलती है। मगर हमेशा वही नहीं करना चाहता। परछाईयाँ, मोचीराम (साहिर और घूमिल की लम्बी कविताएँ) और छतरियाँ (राकेश का पार्श्व-नाटक) का अनुभव बहुत रोमांचक रहा इधर, विना शब्दों के...केवल मानव-देह से स्थितियों की अभिव्यक्ति और व्याख्या करना अच्छा लग रहा है...कुछ और प्रयोग भी करना चाहता हूँ ?

फोक फॉर्म और संगीत की जानकारी पुस्तकीय ही है या आपने इनकी व्यावहारिक शिक्षा भी ग्रहण की है ?

फोक फॉर्म मैंने पढ़ कर नहीं जाना और शायद वह इस तरह जाना जा भी नहीं सकता। मैंने अनेक लोक-नाट्य मण्डलियों (विशेषतः कश्मीरी) को बहुत करीब से जाना है...उनके साथ-साथ घूमा हूँ और घूमकर पाया है कि बहुत ताकत है इसमें...और संगीत की विधिवत् शिक्षा मैंने पाँच वर्षों तक पाई है।

वर्तमान हिन्दी रंगमंच के विषय में आप क्या सोचते हैं ?

व्यक्तिगत रूप से मैं इस संश्लिष्ट-रंगमंच और स्पॉट-लाइट से बोर हो गया हूँ...मैं सन-लाइट में नाटक करना चाहता हूँ। आधुनिक संदर्भ में हमें अपने रिचुअल-थ्येटर का पुनरुत्थान करना चाहिए। हमारी सर्जनात्मकता एक क्यों गई, एक विन्दु पर आकर, इसके कारणों की तलाश बहुत जरूरी है।

आपकी दृष्टि में इस अवरोध के क्या-क्या कारण हैं ?

कारण तो बहुत से हैं मगर मूलभूत कारण है पश्चिम की गुलामी। स्पीच और साउंड के लिए भी हम वही जाते हैं। हमने अपने नाट्य-शास्त्र और परम्परा को भुला दिया है। हमारा दर्शन, हमारे जीवन-मूल्य, हमारी लय ही दूसरी है। हमें अपने वैदिक पंडितों से स्वर और ध्वनि का अभ्यास करना होगा... अपने शास्त्रीय और लोक रंग-तत्वों का रचनात्मक उपयोग करना होगा।

कभी डागर बन्धुओं का ध्रुपद सुना है आपने • एक भी शब्द नहीं ...केवल ध्वनि...केवल स्वर...मगर कमाल है साहब...जापानी रगमच से भी साउण्ड्स का लाभ उठाया जा सकता है ।

आपके जीवन का सबसे कठिन और घुनौतीपूर्ण नाटक ?

मेरी प्रक्रिया दरअसल थोड़ी भिन्न है । मैं कोई नाटक पहले पढ़ता हूँ । अगर वह अपील करता है तो उस पर सोचता हूँ, डेवलप करता हूँ • पकाता हूँ, मन ही मन उसका डिजाइन तैयार करता हूँ • तब उसे करता हूँ । मुक्तधारा को पिछले चार साल से 'पढ़' रहा हूँ ।

मगर ऐसा भी तो होता है कभी-कभी कि नाटक तत्काल करना पड़ता है जैसे 'एक सत्य हरिचन्द्र' में हुआ । मेरा अनुमान है कि यह लिखने के मुरन्त बाद ही प्रस्तुत हुआ था ।

उसकी बात छोड़ो यार ! वह तो आधे से ज्यादा पूर्वाभ्यास के दौरान ही लिखवाया गया था...संवाद • गति...इश्य सभी कुछ तो दुबारा लिखवाना पड़ा उसमें...बल्कि एक इश्य तो हमें खुद ही लिखना पड़ा था ।

प्रच्छा छोड़ो उसे, यह बताओ आजकल क्या कर रहे हो ?

इधर आयोर्नक्सो के सेंसन का रूपान्तरण किया है मैंने १०+२+३ नाम से । उसी के पूर्वाभ्यास में सगा हूँ । फ्रासिज्म कैसे पनपता है ?...मेरे विचार से 'सेंसन' यही है ।

और जलूस ?

उसे तो अभी और करना है । मैं उसे लोकेशन टू लोकेशन सिनिक डिजाइन के हिसाब से बदल-बदल कर प्रस्तुत करना चाहता हूँ ।

दर्शकों को नहीं अपने आपको सुधारिए : व्ही० राममूर्ति

कन्नड़-भाषी रंगकर्मी व्ही० राममूर्ति यूँ तो कन्नड़, हिन्दी, अंग्रेजी—सभी के रंगमंच से सम्बद्ध हैं और अभिनय एवं निर्देशन भी करते हैं, किन्तु आपका मूल क्षेत्र पार्श्व-मंच ही है। दृश्य-बंध परिकल्पना, प्रकाश-संयोजन और रूप-विव्यास के क्षेत्र में आपने देश-विदेश में विशेष उल्लेखनीय कार्य किया है। व्यक्ति के रूप में आप जितने सहज, मृदुभाषी और सरल हैं कलाकार के रूप में उतने ही कठोर अनुशासन-प्रिय, स्पष्टवक्ता और कटु आलोचक। इस वर्ष मंगीत-नाटक अकादमी ने सर्वश्रेष्ठ प्रकाश-परिकल्पक के रूप में आपको पुरस्कृत कर मानो समस्त पार्श्व-कर्मियों के कार्य को भी सम्मानित किया है। प्रस्तुत है उनसे हाल ही में ली गई एक भेंट-वार्ता—

आपकी रंगमंच के प्रति रुचि कब और कैसे पैदा हुई ?

असर तो कई जगह से पड़ा पर सबसे पहले—बैंगलोर में हमारे घर के सामने ही गुब्बी नाटक कम्पनी थी, उसके नाटक मैंने देखे। कम्पनी के मालिक और उनके परिवार से हमारे पारिवारिक सम्बन्ध थे। उसके बाद स्कूल-कातेज में ड्रामा करता रहा। १९५१ से मैंने रंगमंच की कुछ गम्भीरता से लेना शुरू किया और १९५७-५८ में मैं आद्या जी (सुप्रसिद्ध नाटककार आद्य रंगाचार्य) के सम्पर्क में आया—बस उसके बाद से मैं पूरी तरह थियेटर से जुड़ गया। १९६१ में राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय में प्रवेश लिया।

ग्राम तौर पर रंगमंच से जुड़ने वाला व्यक्ति अभिनेता या निर्देशक ही बनना चाहता है—फिर आपने ये बैंक-स्टेज का क्षेत्र क्यों और कैसे चुना ?

मैं भी पहले एक्टर ही था। इधर एक फिल्म में भी एक्टिंग किया है। मैं अच्छा एक्टर हूँ या बुरा—मैं नहीं जानता—पर एक्टिंग किया जरूर है। निर्देशन भी काफी किया है। परन्तु प्रश्न यह है कि यदि सभी लोग एक्टर ही

वन जायेंगे तो 'बैंक बर्क' कौन करेगा और नाटक होगा कैसे ? वस यही सब सोचते-सोचते मैं और मेरे जैसे कई लोग जानबूझ कर बैंक-स्टेज में चले गए । बैंक-स्टेज पर गधों की तरह काम करना पड़ता है — शारीरिक भी और मान-सिक भी । इसके अलावा, शुरू में मैं जिस ग्रुप में था उसमें मैं अकेला ही ऐसा आदमी था जो प्लग लगाना जानता था... वस धीरे-धीरे उसी क्षेत्र में रुचि बढ़ती चली गई ।

क्या 'फ्रीलांस बैंक स्टेज थिएटरिस्ट' के रूप में आर्थिक दृष्टि से आप संतुष्ट हैं ? बिल्कुल नहीं । भरपेट रोटी खाना और समय पर मकान का किराया देना भी मुश्किल है ।

आपने इलेक्ट्रानिक्स का कोर्स किया है । क्या आपको कभी अफसोस नहीं हुआ कि रंगमंच के बजाए अगर आपने कोई प्राइवेट फर्म ज्वाइन की होती तो आप... ?

नहीं, बिल्कुल नहीं, कभी नहीं । जो संतोष मुझे रंगमंच से मिलता है... एक कलाकार के रूप में जो कुछ मैंने यहाँ पाया है... समस्याओं और परेशानियों के बावजूद वह मुझे और कहीं नहीं मिल सकता था ।

आपने भारतवर्ष और उसके बाहर के अनेक देशों का रंगमंच बहुत नजदीक से देखा है : भारतीय और पाश्चात्य रंगमंच में बुनियादी फर्क क्या है ?

हिन्दुस्तान का रंगमंच, अभिनेता-प्रधान है । जबकि यूरोप का तकनीक-प्रधान । आरम्भ से ही आप देखें हमारे यहाँ कथककली, यक्षमान, जात्रा... सभी में एक्टर का महत्व अधिक है । ऐतिहासिक दृष्टि से पहले वहाँ भी ऐसा ही था परन्तु जय से तकनीक और डिजाइन का आरम्भ हुआ तो एडोल्फ एप्पिया, एडवर्ड गॉर्डेनक्रेग इत्यादि की उपलब्धियों से अभिनेता-निर्देशक सभी ने लाभ उठाया और सबने मिलकर रंगमंच का विकास किया । जबकि हमारे यहाँ इसकी शुरुआत पिछले करीब बीस-पच्चीस सालों से ही हुई है । दृश्य-बंध और प्रकाश परिकल्पक तथा रूप-सज्जाकार के अस्तित्व एवं महत्व को हमने हाल ही में स्वीकृति दी है । इनमें समन्वय और सामंजस्य का काम तो अभी भी बाकी है । उसकी सख्त जरूरत है ।

आर्थिक और सांस्कृतिक भिन्नताओं के कारण क्या आपको ऐसा नहीं लगता कि भारतीय और यूरोपीय रंगमंच का स्वरूप तथा रास्ता अलग-अलग है या कम से कम होना चाहिए ? क्या यह आवश्यक है कि हम अन्य मामलों की तरह रंगमंच के क्षेत्र में भी तकनीक-समृद्ध देशों के पिछलग्गू हो बने रहें ?

यूरोपीय देशों में रंगमंच-तकनीक का बहुत विकास हुआ है । वियेटर टेक्नोलॉजी लाइटिंग टेक्नॉलॉजी के क्षेत्र में वहाँ अद्भुत काम हुआ है । मैं आपको विश्वास दिलाना चाहता हूँ कि विदेशों के अनेक व्यावसायिक नाट्य-दल हमारे अधिकांश नाट्य-दलों की तरह ही घनाभाव की स्थिति में काम कर रहे हैं ।

अच्छे परिणाम प्राप्त करने में इस टैक्नालजी की सहायता हमें भी लेनी चाहिए। हमारे यहाँ समस्या यह है कि पैसा सही कामों में इस्तेमाल नहीं होता। इसी बात का दूसरा पक्ष यह है कि टैक्नालजी का अभाव सच्चे कलाकारों के लिए एक चुनौती उपस्थित करता है कि वह अपनी कल्पनाशक्ति और मौलिक सूझ-बूझ का प्रयोग किस प्रकार करते हैं। उनके रास्ते को जानकर, समझकर और अपने शास्त्रीय एवं लोक रंगमंच के श्रेष्ठ तत्वों का रचनात्मक उपयोग करके हम अपने निजी रास्ते की तलाश कर सकते हैं। ये सब बहुत कुछ नाटक की अपनी प्रकृति पर भी निर्भर करता है। उदाहरणार्थ हयबदन और जो कुमार स्वामी की हमारी प्रस्तुतियों को देखें तो आपकी पता चलेगा कि वह पूरी तरह हमारी परम्परागत नाट्य-रूढ़ियों से अद्भुत प्रस्तुतियाँ थीं। अभी पिछले दिनों कारन्त ने किंग सियर को यक्षगान शैली में प्रस्तुत किया। इन सबसे प्रेरणा लेकर हमें उम्हें आज के मुहाबरे में पेश करना होगा।

मैंने आपको अक्सर ये कहते पाया है कि आज का भारतीय रंगमंच एक पब्लिक यूरीनल है। इससे आपका क्या तात्पर्य है ?

सबसे पहली बात तो यह कि हमारे यहाँ रंगमंच में अनुशासन जैसी कोई चीज है ही नहीं। रिहर्सल और ग्रीनरूम से लेकर प्रदर्शन तक अनुशासनहीनता ही अनुशासनहीनता देखने की मिलती है। थियेटर को ज्यादातर लोग यहाँ गम्भीरता से नहीं लेते। अभिनेता, निर्देशक, दृश्य-बोध परिकल्पक, प्रकाश-संयोजक, मेकअपमैन, आलोचक...सब के सब अपनी-अपनी ढपल्ली बजाते हैं। ये लोग आपस में मिल कर एक-दूसरे को समझ कर काम नहीं करते। सफाई पर कतई ध्यान नहीं दिया जाता...बगैरह डेरों ऐसी बातें हैं जिनकी वजह से मैं इसे पब्लिक यूरीनल कहता हूँ। मगर एक बात याद रखिए; मैं इसे छोड़ कर भाग नहीं रहा। मैं इसे साफ करना चाहता हूँ।

इसे सुधारने और साफ करने के कुछ तरीके सुझाएँ आप ?

क्यों नहीं ! एक तो 'थियेटर वर्कशॉप्स' की जानी चाहिए, जिनमें अनुशासन और सफाई पर बल दिया जाए। बाहरी सफाई और व्यवस्था से हमारा मन और चिन्तन भी साफ और स्वस्थ रहेगा। हिपोक्रसी और यूपिज्म से हमें छुटकारा पाना चाहिए। ड्रेसिंग रूम और मेकअप रूम में शान्त रहना चाहिए। रिहर्सल में वक्त पर आना चाहिए...ये सब हम सब जानते हैं मगर जरूरत इन पर अमल करने की है। कही भी सिग्रेट पीने लगेंगे, कही भी पान धूक देंगे...ठिलके फँकींगे...नाटक शुरू हो जाने के बाद ठक्-ठक् करते चले आयेगे...हमें अपनी ये आदतें सुधारनी होंगी। रंगमंच को आयराम गयाराम से मुक्त करना बहुत जरूरी है।

हमारे यहाँ फिल्म और टी० वी० ने रंगमंच के लिए एक बड़ा संकट पैदा कर दिया है...

ये स्थिति सिर्फ हमारे यहाँ ही नहीं, सभी देशों में है।

फिल्म और टी० वी० की प्रतियोगिता से रंगमंच को बचाने का क्या कोई तरीका नहीं है?

रंगमंच को जिन्दा रखने के लिए हमें कुछ मौलिक, प्रभावपूर्ण, सचिकर, नया और चुनौतीपूर्ण हमेशा करते रहना होगा। विदेशों का उदाहरण लीजिए। वहाँ सिनेमा की यथार्थवादिता से बचने के लिए थियेटर ने म्यूजीकल्स का रास्ता पकड़ा। माई फेयर लेडी, प्रौलीवर... सब पहले स्टेज-शो ही थे। बाद में फिल्म वालों ने इन्हें भी रंगमंच से छीन लिया। 'शोमैनशिप' के बिना रंगमंच को बचाना मुश्किल है। विश्वास रखिए... एक परफॉर्मेंस भर सकती है, थियेटर कभी नहीं भरता। हमने आम आदमी के पास थियेटर को ले कर जाने की कोशिश ही नहीं की। क्या दिल्ली वालों ने कभी जामा मस्जिद, शाहदरा, किंगजवेकैम्प, महरोली जैसे इलाकों में जाकर नाटक करने की बात सोची है? आपके नाटकों का दर्शक बहुत सीमित है। अच्छे और नये नाटक कीजिए, दर्शक वर्ग को बढ़ाइए और चर्चा-भोष्टियाँ कीजिए, अखबारों में लिखिए, प्रचार कीजिए... रंगमंच का विकास अपने आप होता चलेगा। एक बात और, हमारे पास देश में अनेक प्रेक्षागृह हैं... खास तौर से टैगोर थियेटर, आप उनकी हालत देखिए। दीवारों की सुन्दरता और कुर्सियों की सुविधा (आन्तरिक सज्जा) पर इतना पैसा खर्च किया गया है, मगर स्टेज, विंग स्पेस, ग्रीन रूम, टॉयलेट्स, लाइट इन्फ्रस्ट्रक्चर के बारे में कभी किसी ने सोचा? बैंगलूर के रवीन्द्र थियेटर को बने लगभग अठ्ठा-रह साल हो गए, आज उन्होंने मुझे वहाँ के लाइट-डिजाइन करने को कहा है। अब तक वहाँ क्या हो रहा था? क्या ये काम भवन-निर्माण के समय ही नहीं किया जाना चाहिए था? हमारे पास अच्छे रिहर्सल हाल नहीं हैं। आम आदमी (कुली, मजदूर, रिषावा वाला) के लिए अच्छा व्यवहार तक नहीं है। इन व्यावहारिक समस्याओं को सुलझाए बिना हमारे रंगमंच का मुधार नहीं हो सकता। दर्शकों को नहीं, अपने आप को सुधारिए।

एक तकनीशियन के रूप में आप नाटककार से क्या उम्मीद करते हैं?

मेरे विचार से नाटककार को बहुत ज्यादा रंग-निर्देश देकर निर्देशक, अभिनेता, पार्श्वकर्मों इत्यादि को जकड़ना नहीं चाहिए। हाँ, कुछेक संकेत जरूर दिए जा सकते हैं। एक अच्छा नाटककार अपनी बात नाटक में कह देता है। वह इस बात की चिन्ता नहीं करता कि उसे मंचित कैसे किया जाएगा—यह सब सोचना निर्देशक का काम है—नाटककार का नहीं।^१ उसे डिटेल्स नहीं देने

१. संयोग से इस साक्षात्कार से लगभग आठ घंटे पहले एक बातचीत के दौरान बिलकुल यही बात मुर्गसिंह नाट्य-निर्देशक राजेन्द्र नाथ ने भी कही थी।

चाहिए। पुराने क्लासिक्स में रंग-निर्देश कहाँ होते थे पर आज तक हम उन्हें थोड़ा नाटक मानते और खेलते हैं।

हिन्दी नाट्य-लेखन के बारे में आपकी राय क्या है ?

बड़ा कठिन और खतरनाक सवाल है। मेरे विचार से आजादी के बाद हिन्दी लेखकों ने बहुत ज्यादा लिखा है मगर सोचा बहुत कम है। यही कारण है कि नाट्य-लेखन के क्षेत्र में सचमुच अच्छे नाटक और नाटककार बहुत ही कम हैं (यदि मैं यह कहता हूँ कि कन्नड़ साहित्य सबसे महान् है तो मैं अंधा हूँ। इसलिए कृपया आप मेरी इस आलोचना को किसी भाषा-विशेष से जोड़ कर न देखें)। नाटकों में अंधायुग और नाटककारों में मोहन राकेश का नाम मैं लेना चाहूँगा। इधर मुझे डा० शंकर शेख का एक और द्रोणाचार्य अच्छा लगा। कम से कम शिल्प में एक नयापन तो है, और भी है। अच्छे नाटककार पर ज्यादा नहीं। हिन्दी और उर्दू में कुछ बहुत अच्छी कविताएँ हैं जिन्हें मंच पर प्रस्तुत किया जा सकता है। चेहरों पर रंग पोतकर मंच की रोशनी में अध-रटी साइनें खोल देने का नाम ही नाटक नहीं है। मैं फिर कहना चाहूँगा कि जहाँ तक कला और कलाकार का सवाल है, कलाकार को हमेशा खुले मन का होना चाहिए। कला की भाषागत, प्रादेशिक, धार्मिक और राष्ट्रीय सीमाएँ नहीं होती।

मूर्ति साहब, हाल ही में अकादमी ने आपकी जो पुरस्कार दिया—उसके विषय में आपकी क्या प्रतिक्रिया है ?

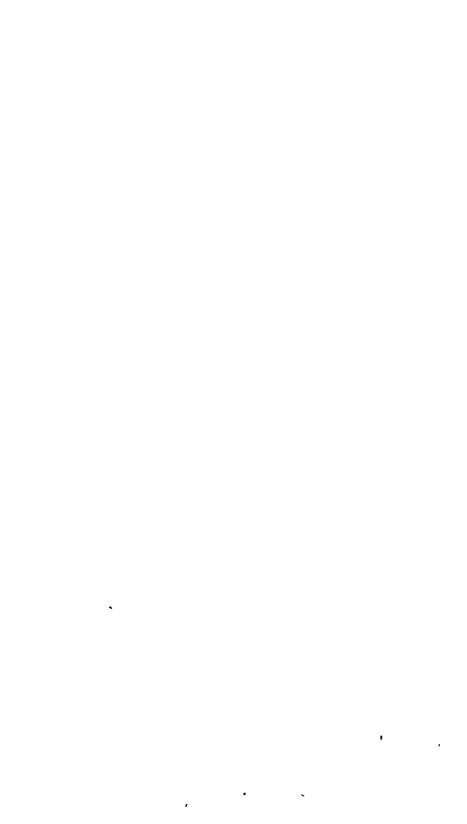
मेरी पहली प्रतिक्रिया थी, 'एकदम असम्भव'।

क्यों ?

इसलिए कि मेरे जैसे आदमियों को अकादमी पुरस्कार कैसे मिल सकता है ? तापस सेन पहले व्यक्ति थे जिन्हें अकादमी ने साइटिंग के आदमी होते हुए भी 'स्टेज फ़ाफट' के लिए पुरस्कृत किया था। अब सिर्फ 'स्टेज लाइटिंग' के लिए अकादमी कैसे इनाम दे सकती है ? इसके अलावा, हम लोग तो नेपथ्य में कुली की तरह चुपचाप काम करने वाले लोग हैं। अखबारों में नाम भी शायद ही कभी आता है। हमें कौन जानता है ? मैं अकादमी की कार्य-प्रणाली का कटु-आलोचक भी रहा हूँ...यही सब कारण थे कि पुरस्कार की खबर मुझे अविश्वसनीय लगी।

कब क्या लगता है ?

पहले तो अजीब-सा लगा। अब सोचकर लगता है कि एक दृष्टि से यह अच्छा ही है, क्योंकि इस प्रकार अकादमी ने मुझ जैसे चुपचाप काम करने वाले तमाम पार्श्वकर्मियों को उत्साह, उम्मीद और प्रेरणा प्रदान की है। यह सिर्फ मेरा नहीं बल्कि उन सब का सम्मान है जिन्हें मंच के तीव्र प्रकाश में कोई नहीं देखता—जिनका नाम अखबारों में नहीं छपता मगर जो फिर भी लगातार चुपचाप काम कर रहे हैं।



नाट्यांदोलन में समीक्षकों का योगदान : कुछ बुनियादी सवाल

अभिनय के आमंत्रण पर १ मई, १९७७ की प्रातः १०.३० बजे श्रीराम कला-केन्द्र, नई दिल्ली में वयोवृद्ध नाटककार समीक्षक श्री जगदीशचन्द्र भायुर की अध्यक्षता में नाट्यांदोलन में समीक्षकों का योगदान ? विषय पर एक 'अभिनय गोष्ठी' का आयोजन किया गया। जिसमें नाटककार, निर्देशक, अभिनेता, समीक्षक, पार्श्वकार, और दर्शकों ने सक्रिय भाग लिया। संयोजक (जय-देव तनेजा) ने इसे पूर्वाग्रह और पक्षधरता से रहित रंगकर्मी-संवाद-मंच के रूप में प्रस्तुत किया तो अध्यक्ष ने समस्या के साय-साय समाधान पर भी सार्थक बातचीत करने की कहा। विषय की शुरुआत करते हुए समीक्षक श्री कन्हैया लाल नादन ने रंगकर्मियों और समीक्षकों के बीच की दीवारें तोड़ने और उनमें तालमेल बैठाने की आवश्यकता पर बल देते हुए कहा कि समीक्षक को रंगमंच की तकनीकी जानकारी होनी चाहिए तथा उसे किसी प्रस्तुतीकरण के पीछे की जड़ो जहद, तकलीफों और मुसीबतों का साक्षी भी बनना चाहिए। उसे अपनी ओर से अन्तिम फतवा नहीं देना चाहिए और उसे प्रारम्भिक पूर्वाभ्यासों से प्रदर्शन तक नाटक से जुड़े रहकर, निर्देशक की दृष्टि को समझना और अन्ततः पाठकों तक पहुंचाना चाहिए। उसका दायित्व रंगकर्मियों के प्रति भी है और पाठकों के प्रति भी। सम्पादकों को चाहिए कि वह अपने नाट्य समीक्षकों की समझ, क्षमता और जानकारी की कड़ी जांच-पड़ताल करें। समीक्षक अभिनेता-निर्देशक श्री रामगोपाल बजाज ने प्रश्न उठाया कि क्या कभी किसी रंगकर्मी की योग्यता-अयोग्यता का प्रमाणपत्र मांगा गया है ? यदि नहीं तो फिर मह बंधन या नियंत्रण समीक्षक पर ही क्यों ? यदि कोई निर्देशक किसी बड़िया नाटक का सत्यानाश करने का हक रखता है तो समीक्षक भी अपनी समझ से बड़िया प्रदर्शन की घटिया समीक्षा करने का हक रखता है। उनके विचार से कला के क्षेत्र में आते ही अपने राजनीतिक मत का पूर्वाग्रह पीछे छोड़कर नाटक का कलात्मक मूल्य आंकना चाहिए। समीक्षकों ने नाटक को प्रतिष्ठा दिलाई है, दर्शक वर्ग तैयार किया है, विज्ञापन का भी काम किया है।

समीक्षा को समय पर आना चाहिए और उसे किसी की व्यक्तिगत राय के स्थान पर समीक्षा ही होना चाहिए। रंगकर्मी के नाते हम आपसे कोई रिश्तागत नहीं चाहते। आप देशक हमारा 'फाइनल प्रोडक्ट' देखकर ही अपना निर्णय दें, परन्तु वह निर्णय दायित्वपूर्ण तो होना ही चाहिए। नाटककार श्री रेवती शरण शर्मा ने समीक्षक की जिम्मेदारी, प्रतिबद्धता और ईमानदारी का सवाल उठाया और अखबारों की कुछ पुरानी कतरजें पढ़कर समीक्षकों के दोहरे मापदण्डों की भर्त्सना करते हुए कहा कि एक जगह समझौते और दूसरी जगह आदर्श का द्वैत खत्म होना चाहिए। आवश्यकता किसी की बदनामी करने की नहीं, एहसास दिलाने की है। दूसरों की आलोचना करने से पहले अपना गिरेबान भी देख लेना चाहिए। किसी भी मामले या स्थिति में शासन को रंगमंच में खींचना या हस्तक्षेप के लिए प्रोत्साहित करना खतरनाक है—फिर उसे कहीं भी रोकना असम्भव हो जायेगा। रंगकर्मी श्री प्रो० पी० कोहली ने उत्तेजित होकर समीक्षक के ढोंग का पर्दा-फाश करते हुए कहा कि संस्था या निर्देशक का नाम बदल जाने से समीक्षा बदल जाती है। कही तो समीक्षक तटस्थ और निलिप्त रहने का नाटक करता है और कही पार्टी बन जाता है। यह 'पाटेंटाइमर' और 'हाबी' वाले नाट्य-समीक्षक नाट्यादोलन में कोई योगदान नहीं दे सकते। बिना अभ्ययन और तैयार किये ये समीक्षक विवेच्य नाटक की समुचित समीक्षा करने के बजाए विकसित देशों के प्रतिमानों को लागू करके अपना रीब जमाना चाहते हैं। फिर यह भी समझ में नहीं आता कि बिना विशिष्ट अध्ययन प्रशिक्षण के ये लोग बैठे-बिठाये बैसे और ओपेरा तक के अधिकारी विद्वान कैसे बन जाते हैं? इसी बात और स्वर को और आगे बढ़ाते हुए अभिनेता निर्देशक श्री एम० के० रैना ने आक्षेप लगाया कि हृद तो यह है कि अक्सर ये लोग अपने शहर तो शहर बिना नाटक देखे बाहर के काम पर भी घर बैठे-बैठे निर्णय दे देते हैं। हमारी मजबूरी नहीं जानते, परिश्रम नहीं देखते, दुःख-दर्द और संघर्ष के भागीदार नहीं बनते। बिना परिणाम जाने-बूझे हतोत्साहित करते हैं, रंगमंच को जड़ें काटते हैं और गोष्ठियों में बैठकर सन्धेदार भाषा में उपदेश देते हैं। हमें दर्शन और सिद्धान्त पढ़ाते हैं।

पार्श्वकारों की ओर से प्रकाश-परिकल्पक श्री सीतांशु मुखर्जी और अभिनेता एवं दम्प-बंध परिकल्पक श्री रीबिन दास ने समीक्षाओं में तकनीकी पक्ष की घोर उपेक्षा पर रोष व्यक्त करते हुए कहा कि नेपथ्यकारों के काम पर बस 'अच्छा' या 'बुरा' मात्र भी कभी-कभी ही कहा जाता है, विश्लेषण का तो प्रश्न ही नहीं उठता। प्रकाश-व्यवस्था में समीक्षक संगत की अपेक्षा चमत्कार पर अधिक विभोर होते हैं—प्रमाण स्वरूप 'किसी एक फूल का नाम लो' तथा 'पगला घोड़ा' की समीक्षाएँ देखी जा सकती हैं। समीक्षक श्रीमती कविता नागपाल ने उपरोक्त वक्ताओं के विचारों (आरोपों) के पारस्परिक विरोध का

उत्प्रेत करते हुए कहा कि मूल प्रश्न वास्तव में यह है कि समाज में रंगमंच का 'रोल' क्या है ? इसी से समीक्षक का दायित्व जुड़ता है। उन्होंने बलपूर्वक कहा कि 'कला' का वैचारिकता और प्रतिबद्धता से सीधा सम्बन्ध होता है— क्योंकि जीवन में इनका सीधा सम्बन्ध है। नाटक समाज को बयां देता है, यह देना निहायत जरूरी है। कला, राजनीति और जीवन में मूलतः कोई अन्तर नहीं है। सत्य और ईमानदारी सापेक्ष शब्द हैं। समीक्षक समाज से अलग या ऊपर नहीं है। समीक्षक अथवा किसी भी व्यक्ति को वैचारिक प्रतिबद्धता होनी ही चाहिए। प्रतिष्ठित और पुराने नाट्य-दल और नवोदित नाट्य-दल की समीक्षा एक ही पैमाने से नहीं की जा सकती—इसे पूर्वाग्रह समझना भ्रम है। समीक्षाओं के प्रकाशन में विलम्ब का कारण प्रायः अलवारी दफ्तरों की व्यवस्था या स्पेस की कमी बरकरार होता है। समीक्षक श्री रमेश चन्द्र ने विलम्ब के अन्य व्यावहारिक कारणों पर प्रकाश डाला और बताया कि दैनिक और साप्ताहिक समीक्षा की भूमिका अलग-अलग होती है। दिल्ली का रंगमंच अब उस स्तर पर पहुंच गया है कि सब प्रदर्शन की समीक्षा सम्भव नहीं है। कभी-कभी घुसाई करने से उपेक्षा करना बेहतर होता है। एन० एस० डी० के प्रथम वर्ष के छात्रों और रेपर्टरी के लिए अलग-अलग प्रतिमान रखना आवश्यक है। पूर्वाग्रहों में जाना व्यावहारिक नहीं है और ज्यादा 'इन्वाल्ब' होने से इसके 'समीक्षा' के बजाए 'गपगप' बन जाने का खतरा है।

श्रीमती सरोज बशिष्ठ ने फिर से समीक्षक के अधिकार का प्रश्न उठाया और उसकी स्वतंत्र दृष्टि और रुचि पर बल दिया। इस पर निर्देशक श्री राजेन्द्र नाथ ने बतव्य दिया कि समीक्षक दायित्व निभाने के लायक ही नहीं है, इसलिए उसके योगदान पर बहस करना ही बेकार है। ध्यातव्य है श्री राजेन्द्र नाथ काफी समय तक स्वयं नाट्य-समीक्षाएँ लिखते रहे हैं। इस सामान्य पठने से कुछ समीक्षक बहुत नाराज हो गये और उन्होंने श्री राजेन्द्र नाथ और आयोजकों से क्षमा मांगने के लिये कहा। इस प्रकार अंत तक पहुंचते-पहुंचते यह विचारोत्तेजक गोष्ठी उत्तेजना के चरम पर पहुंच गई और दो-एक समीक्षक विरोध में 'बाक आउट' भी कर गए। अंत में अध्यक्ष के रूप में श्री मापुर ने दिल्ली की रंगमंचीय गतिविधियों पर संतोष एवं प्रसन्नता व्यक्त की तथा गोष्ठी को उपयोगी, महत्वपूर्ण और सार्थक बताया।

श्री धनंजय गुप्त ने गोष्ठी में व्यक्त विचारों को वक्ताओं के व्यक्तिगत और निजी विचार बताते हुए कहा कि यहाँ सभी को अपनी बात कहने की पूरी आजादी है। हम विमो के पक्ष या विपक्ष में नहीं हैं। हमारा उद्देश्य सबके विचार सुनना और उन पर विचार-विमर्श करना है।

नाट्यांदोलन में समीक्षकों का योगदान विषय पर अभिनय की दूसरी संवाद-गोष्ठी सुप्रसिद्ध अभिनेता निर्देशक श्री दीनानाथ की अध्यक्षता में २२ मई ७७ को प्रातः १०-३० बजे श्रीराम कला केन्द्र, दिल्ली में हुई। संयोजक द्वारा पिछली गोष्ठी की रिपोर्टिंग के बाद 'रंगशिविर' भोपाल के रंगकर्मी-निर्देशक श्री सत्येन कुमार ने भोपाल जैसे अपेक्षाकृत छोटे नगरों के रंगमंच का हवाला देते हुए कहा कि हमारा थ्येटर 'हावी' वाला है, हम प्रोफेशनल नहीं हैं। मगर बहुत गम्भीर और जिम्मेदार हैं। हमारे रंगमंच में समीक्षक की कोई भूमिका नहीं है। हम अपना दर्शक वर्ग बना भी रहे हैं और उसे शिक्षित भी कर रहे हैं। समीक्षक इसी में शामिल है। जिसे हम स्वयं अभी पढ़ा रहे हैं, उससे क्या उम्मीद की जा सकती है। उसे गम्भीरता से लेना बेकार है। मगर दिल्ली-बम्बई जैसे बड़े शहरों की स्थिति भिन्न है—हालांकि यहां भी समीक्षक की स्थिति एक 'रिस्पैशन-बूथ' से ज्यादा कोई एहमियत नहीं रखती। इनकी समीक्षाएँ पढ़कर हमें गुस्सा आता है, परेशानी होती है—मगर कोई लाभ नहीं होता। हमारे नाट्यांदोलन में अभी तक समीक्षकों ने कोई योगदान नहीं दिया।

नवोदित नाटककार श्री चिरंजीत धवन ने अपने कटु अनुभवों का स्मरण करते हुए बताया कि किस प्रकार वह प्रतिशोध (हिन्दी नाटक) के बाद पंजाबी रंगमंच की ओर उन्मुख हुए और कैसे इन तथाकथित समीक्षकों ने सारे पंजाबी नाटक को एक ही लाठी से हांककर उसे भी तबाह कर दिया। हिन्दी वालों को उस पंजाबी दर्शक वर्ग का लाभ उठाना चाहिए था। दर्शक के स्तर पर यह वर्गीकरण अव खत्म होना चाहिये। अभिनेता-निर्देशक श्री एम० के० रैना ने क्रुद्ध व्यंग्य से प्रश्न किया—आज की गोष्ठी में समीक्षक क्यों नहीं आए? यह हमारा अपमान है। पिछली गोष्ठी में अनुपस्थित एक समीक्षक ने उसके विषय में कैसे और क्यों लिखा? क्या यही समीक्षक की ईमानदारी है? मुझे ऐसे समीक्षक की कोई जरूरत नहीं है—न निन्दा की, न प्रशंसा की। क्या तमाशा है—एक ही समीक्षक चार-चार अखबारों में समीक्षा लिखता है, और मजा ये है कि वह अलग-अलग भी होती है। व्यक्तिगत रूप से मेरा यह दृढ़ विश्वास है कि हमारा थ्येटर उसके बिना भी चल सकता है, चलेगा और इससे बेहतर चलेगा। सुश्री श्यामली मिश्र ने एक सामान्य दर्शक की हैसियत से बोले हुए कहा कि समीक्षक को नकारना सही नहीं होगा। क्या सभी अभिनेता-अभिनय के सिद्धांत पक्ष से हमेशा परिचित होते हैं? फार्म और प्रस्तुतिकरण के सम्बन्ध में कई ऐसी बातें होती हैं जिन्हें दर्शक कतई नहीं जानता। समीक्षक को यह सब बताना चाहिए। उसे नाटकों की पूर्व-समीक्षा करके अपने पाठकों को बताना चाहिए कि कौन-सा नाटक कैसा है और उसमें क्या है? उसका योगदान निश्चित रूप से है। रंगकर्मी श्री प्रो० पी० कोहली

ने स्वीकार किया कि समीक्षक का स्थान है मैं मानता हूँ। परन्तु क्या उसमें एक सामान्य दर्शक की सी सहृदयता, सहानुभूति और तटस्थता भी है? नहीं है, तब उसे समीक्षा करने का क्या अधिकार है? हमारे दिल्ली के समीक्षक ने लोकप्रिय रंगमंच को नष्ट कर दिया है। यह पार्ट-टाइमर मिर्फ नाक-भी ही झिझक सकता है, कोई योगदान नहीं दे सकता। श्रीमती सरोज वशिष्ठ ने कहा कि, ये लोग सम्पादकों को पटा लेते हैं। फैसला सम्पादक के हाथ में है और आप उसे नहीं हटा सकते। सम्पादक ठेकेदार की तरह बात करते हैं। उनसे समीक्षा में गैर-जिम्मेदारी की बात करो तो उसे बातों में उड़ा देते हैं। उनके लिए इस कॉलम की कोई एहमियत नहीं है। श्रीमती वशिष्ठ ने सुझाव दिया कि, उस कॉलम को पढ़ते ही कितने लोग हैं? इसलिये रंगकर्मीयों को उनकी उपेक्षा करनी चाहिये। इस पर श्री रैना फिर उत्तेजित होकर बोले, आप ये बताइए कि क्या कारन्त ने हिन्दी रंगमंच को कुछ नहीं दिया? फिल्म-वाला, कल्लडवाला के रूप में ही समीक्षक उनकी चर्चाएँ क्यों करते हैं? डा० लागू, वादल सरकार और किस-किस को दिल्ली बुलाया जाता है। पुरस्कार दिये जाते हैं, अखबार के अखबार रंगे जाते हैं। क्या हिन्दी रंगमंच का भी कहीं कोई जिक्र होता है? वह हमें हेय दृष्टि से क्यों देखते हैं? मनोहर सिंह और तसरीम? (सैंट-डिजाइनर-राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय) जैसे लोग जिन्होंने अपना जीवन इसमें खपा दिया, क्या कभी उनके बारे में कुछ लिखा गया? हम बहुत ही दुच्चे और कमीने लोग हैं (इन शब्दों के लिये क्षमा सहित) दूसरे की प्रतिभा को बर्दाश्त नहीं कर सकते—स्वीकारने का तो प्रश्न ही पैदा नहीं होता। प्रदर्शन पर विस्तार से लिखकर भी ये निर्देशक का नाम तक गायब कर देते हैं। श्री रामगोपाल बजाज ने बताया किस प्रकार आधे अधूरे के पहले प्रस्तुतीकरण के समय एक प्रतिष्ठित समीक्षक ने ओम शिवपुरी का ही नाम अपनी समीक्षा में नहीं दिया था। उन्होंने फिर कहा कि, समीक्षक एक प्रचारक मात्र है, उसे मूल्यांकनकर्त्ता नहीं बनना चाहिये। हम यहाँ केवल दिल्ली या पाच-दस वर्षों की बात नहीं कर रहे। हमें विचार के स्तर पर इस समस्या को देखना होगा। समीक्षक की भूमिका अभी समाप्त नहीं हुई है। उसकी जिम्मेदारी बहुत बड़ी है क्योंकि उसका कुछ भी दांव पर नहीं लगा है। वह केवल पाता है, उसे खाना कुछ नहीं है। जबकि रंगकर्मी के लिये यह जीवन-भरण का प्रश्न है। इन पूर्वाग्रही समीक्षकों को स्वयं हट जाना चाहिए अथवा हम सम्पादकों पर इनके विरुद्ध दबाव डालना चाहिए। जो भी हो, बहरहाल घबराने की आवश्यकता नहीं है क्योंकि सही मूल्यांकन हमेशा बाद में होता है।

श्री शान्ति स्वरूप कालरा ने शास्त्र के उदाहरण से बताया कि जो वेद नहीं पढ़ सकता, वह पंचम-वेद (नाटक) उसी के लिए है। इसलिये थ्येटर

अभिजात वर्ग का नहीं आम लोगों का होना चाहिए। हिन्दी वालों ने इसी सत्य को भुला दिया। आम दर्शक मजा चाहता है, 'किंक' चाहता है। पंजाबी रंगमंच इसी पहचान पर पनपा। दर्शकों ने उसे अपनाया। समीक्षक तो खिलाफ ही लिखते रहे। प्रसिद्ध रंगकर्मी प्रो० सत्यमूर्ति ('दर्पण' कानपुर) ने कहा कि, तब यह करना है कि आप नाटक कर किसके लिये रहे हैं? दर्शक के लिए या समीक्षक के लिए? समीक्षक रंगमंच का दुश्मन है; हमारा उससे कोई सम्बन्ध नहीं। मगर यह तो देखना ही पड़ेगा कि आप दर्शक की रुचि बना रहे हैं या बिगाड़ रहे हैं? यूँ तो बम्बन खा लाखों रुपये कमा रहे हैं। श्री कोलरा ने अपने पहले सूत्र को फिर से पकड़ते हुए कहा, समीक्षक हमें कोई सहयोग नहीं दे सकता। आप नाटक कीजिए, दर्शक बनाइए बस! समीक्षक आप के पीछे होगा। वास्तव में ये समीक्षक हैं ही नहीं पत्रकार मात्र हैं। जो रंगमंच में नहीं खपा, साहित्य में नहीं जमा, वह रंगमंच का समीक्षक बन गया है। दैनिक हिन्दुस्तान के श्री जगमोहन ने आक्षेप लगाया कि गोष्ठी में सिर्फ समीक्षकों का पोस्टमार्टम किया जा रहा है, कोई भी रचनात्मक सुझाव नहीं दिया गया। इस पर सत्येन्द्र कुमार ने बताया कि वह अपने प्रदर्शनों की समीक्षाएँ स्वयं ही लिखवाते और छपवाते हैं तथा उसमें सभी रंगकर्मियों का नामोल्लेख अवश्य होता है। श्री दीनानाथ ने समाधान-भूव दिया कि समीक्षक को हमारा वकील बनना चाहिए, जज नहीं। श्री भानंद गुप्त ने रंगकर्मियों को 'ग्लैमराइज' करने की आवश्यकता पर बल दिया और कहा कि केवल इन समीक्षाओं पर निर्भर करने के बजाए स्वयं रंगकर्मियों को अपने सहयोगी दलों और उनके काम पर छोटे-बड़े लेख बगैरह लिखने चाहिये। उसी से इस आन्दोलन का टैपो बनेगा। तेज बातचीत में श्री रंजना और कौहली ने फिर से समीक्षक के बहिष्कार की बात उठाई तो श्री सुधीर टंडन ने कहा, आप समीक्षक को नकार सकते हैं मगर कला से समीक्षा की भूमिका को नकारना असंभव है। इतिहास इन समीक्षाओं के आधार पर ही लिखा जाएगा। समीक्षक की भूमिका महत्वपूर्ण और उत्तरदायित्वपूर्ण है। रंगमंच एक मिश्रित कला है। मगर हमी लोग अन्य कला-रूपों से कितने जुड़े हैं? फिर आप समीक्षक या दर्शक से ही क्या अपेक्षा रखते हैं? अध्यक्ष श्री दीनानाथ ने क्षेत्रीय बनाम हिन्दी रंगमंच का प्रश्न उठाया और कहा कि, अन्य भाषाओं वाले हिन्दी भाषा और साहित्य को ही नहीं पहचानते आपके रंगमंच को क्या पहचानेंगे? वह हमारे काम को देखना तक नहीं चाहते, स्वीकारने की तो बात ही अलग है। हमने उन्हें स्वीकारा, सम्मान दिया, मगर हमें क्यों मिला? समीक्षकों ने भी हिन्दी रंगमंच और रंगकर्मियों की घोर अपेक्षा करके इस अनमानजनक कुकृत्य में निर्णायक भूमिका निभाई है। अब यह दोग-बटम होना चाहिए।

इन तमाम विचारों, धारणाओं और मान्यताओं पर गम्भीरता से विचार करने के बाद नाट्य-समीक्षा को लेकर कई बुनियादी सवाल पैदा होते हैं।

सबसे पहले तो 'नाट्य-समीक्षा' शब्द को लेकर ही यह विवाद हो सकता है कि इसका सम्यन्ध नाट्यालेख की समीक्षा से है या उसकी प्रस्तुति की समीक्षा से? नाट्यालेख की समीक्षा को लेकर भी यद्यपि पुरानी और नई समीक्षा-दृष्टि अथवा पद्धति के आधार पर खासी बहम की गुजाइश है पर फिर भी, मोटे तौर पर हम कह सकते हैं कि नाट्यालेख की समीक्षा और किसी भी अन्य पुस्तक-समीक्षा में कोई आन्तरमूत अन्तर नहीं, जत्राकि प्रस्तुति-समीक्षा का मूल तर्क और व्याकरण तथा इसकी प्रक्रिया एकदम भिन्न और अपेक्षाकृत कठिन है। बकौल बसी बौल, "रेकार्ड या टेप या फिल्म की तरह नाटक (यहां इसका तात्पर्य प्रस्तुति से ही है) का कोई स्थायी रूप सुरक्षित नहीं रखा जा सकता। उसे हर बार 'घटित' होना पड़ता है। नौ-तीस पर खत्म होने वाला नाटक अपना 'रिकग्निशन' या मूल्यांकन नौ-तीस पर मांगता है—नौ इक्तीस पर नहीं।" इसलिए किसी नाट्य-प्रस्तुति के वर्षों बाद 'सही मूल्यांकन' की बात सही नहीं है, क्योंकि बाद में इस प्रकार का कोई मूल्यांकन संभव ही नहीं है। हाँ, पुनर्मूल्यांकन हो सकता है परन्तु उस स्थिति में भी ये समकालीन समीक्षाएँ ही आधार सामग्री का काम करती हैं। अतः रंग समीक्षकों का दायित्व ऐतिहासिक महत्व का है और उन्हें इसे अत्यन्त गम्भीरता और जिम्मेदारी से निभाना चाहिए।

मैं समीक्षक के पक्ष से कोई बकालत नहीं करना चाहता और न ही उसके लिए कोई रिआयन मांगता हूँ परन्तु कई सवाल ऐसे हैं जिन पर गम्भीरता से विचारविमर्श की आवश्यकता प्रतीत होती है।

यह सही है कि रंग-समीक्षक को रंगमंच के माध्यम की तकनीकी और व्यावहारिक जानकारी होनी चाहिए परन्तु क्या वास्तव में हमारे समसामयिक सभी नाट्य-निर्देशकों को दृश्य-बोध, संगति, नृत्य और प्रकाश-योजना की अपेक्षित जानकारी होती है? मेरे विचार से 'आमलेट' के अच्छे-बुरे की पहचान के लिए आमलेट खाने का अनुभव ही पर्याप्त आधार होता है, उसके लिए मुर्गी बनना कतई जरूरी नहीं है। हा, यह सच है कि पच्चीस-तीस कलाकारों की महीनों की मेहनत से तैयार कृति को एक व्यक्ति द्वारा एक बार देख कर सभी कोगो और बारीकियों से परख पाना प्रायः सम्भव नहीं होता, इसलिए किसी प्रस्तुति का यथासम्भव सही मूल्यांकन चार-पाँच समीक्षाओं को सामने रख कर किया जा सकता है।

आज के अधिकांश नाटक प्रायः छपने से पहले ही प्रस्तुत किए जाते हैं

इसलिए समीक्षक द्वारा उसे पढ़ कर और तैयार होकर आने का कोई प्रश्न ही पैदा नहीं होता। लगभग यही स्थिति पूर्वाम्यामों को लेकर है। ज्यादातर नाट्य-दल जहाँ अपने होने वाले नाटक का नाम तब बताने से कतराते हैं वहाँ यह उम्मीद करना कि वह एक बाहर के व्यक्ति? (समीक्षक) को रिहर्सल में आने देंगे—एक गलतफहमी से अधिक और कुछ नहीं है।

कोई भी समीक्षा चाहे वह कितनी भी वैज्ञानिक और तटस्थ दृष्टि का दावा करती हो, पूर्णतः राग-रूप-रहित हो ही नहीं सकती। प्रत्येक समीक्षा मूलतः समीक्षक के व्यक्तिगत राग-रूपजन्य व्यक्तित्व की 'प्रतिक्रिया' ही होती है। इसी प्रारम्भिक प्रतिक्रिया के कारणों को विश्लेषित करते हुए वह कुछ धारणाओं, सिद्धान्तों, मान्यताओं अथवा शास्त्रों का सहारा खोजता है। किसी नाटक के चुनाव और उसके प्रस्तुतिकरण से क्या रंग-कर्मियों के सामने भी प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप में यही 'मनोविज्ञान काम नहीं करता? क्या कोई भी व्यक्ति अपनी पसन्द-नापसन्द, रुचि-अरुचि, शिक्षा-दीक्षा, संस्कार-प्रतिबद्धता इत्यादि से अपने को काट कर अलग कर सकता है? फिर रंग-समीक्षक से ही यह अपेक्षा क्यों? हाँ, जहाँ तक उसके सुशिक्षित, सुसंस्कृत, और सहृदय होने तथा नये अनुभव के प्रति खुलेपन की बात है—ये बुनियादी विशेषताएँ एक समीक्षक तो क्या दर्शक तक में अनिवार्यतः मौजूद होनी ही चाहिए।

इस समय सबसे बड़ी आवश्यकता वास्तव में यह है कि रंग-समीक्षा मूल्यांकनवादी न होकर विवेचन-विश्लेषणवादी हो और वह प्रस्तुति के रचनात्मक बिन्दुओं का उद्घाटन करके इस नये रंग-आन्दोलन में अपनी विशिष्ट और ऐतिहासिक भूमिका का समुचित निर्वाह करे। रंग-समीक्षा की सही शब्दावली और उसके नये व्याकरण की तलाश की जाए। यह तलाश रंगकर्मी और रंग-समीक्षक के पारस्परिक विश्वासपूर्ण सामंजस्य और सहयोग के बिना सम्भव नहीं है।

